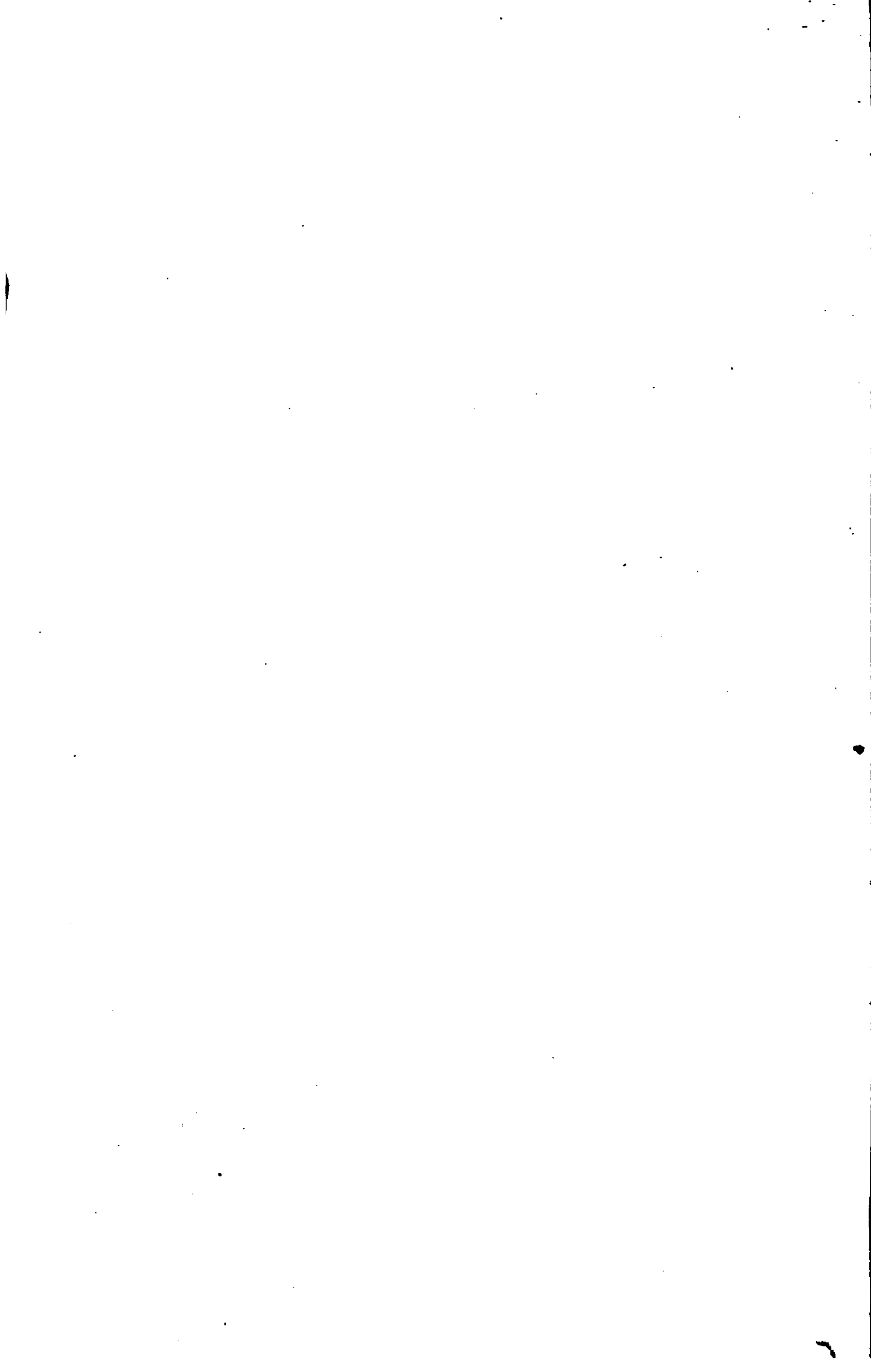
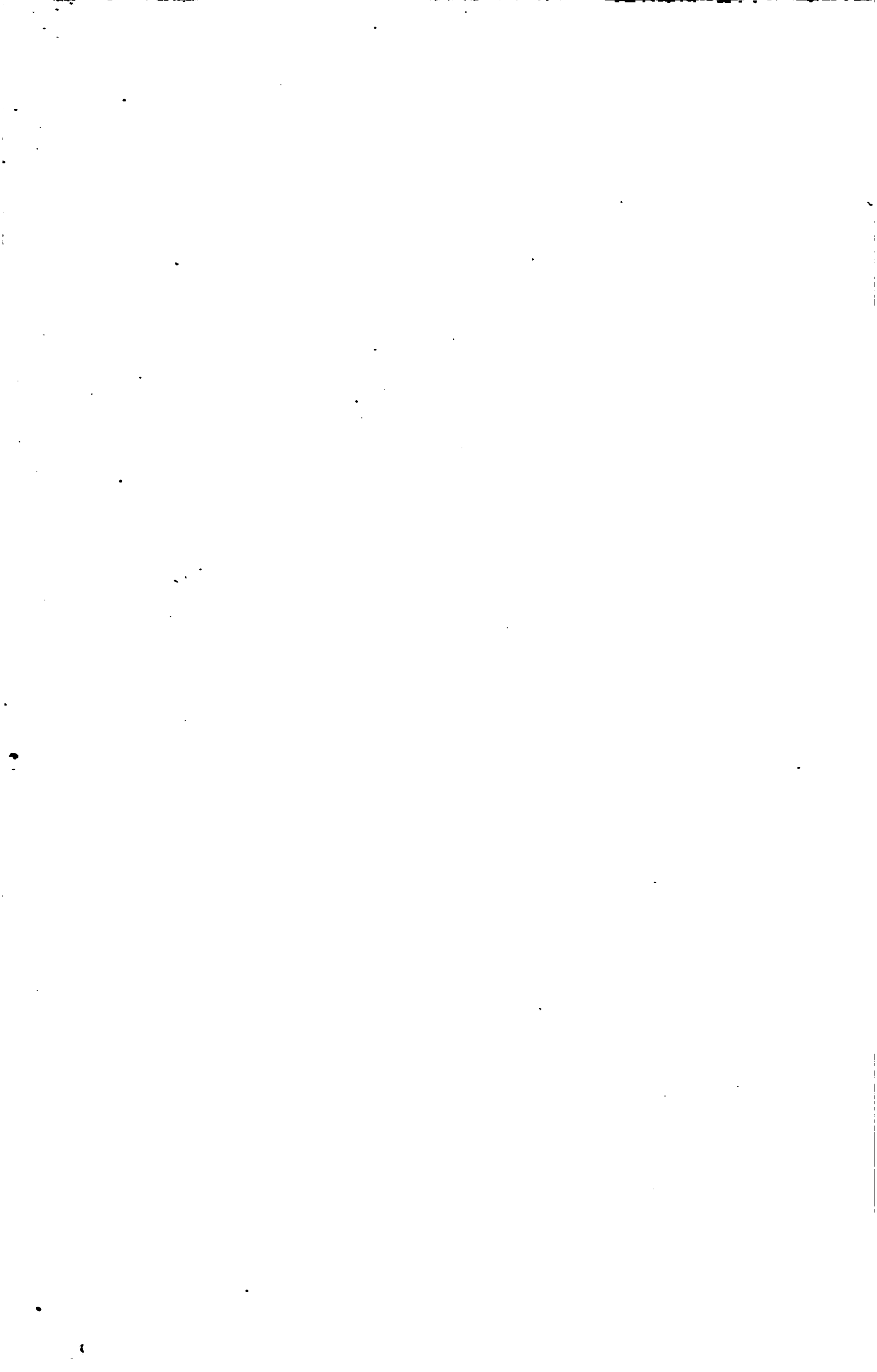

WIDENER LIBRARY
HX 3C3M 4


HARVARDIANAE ACADEMIAE SIGILLUM IN NOV. ANG.
VE RI TAS

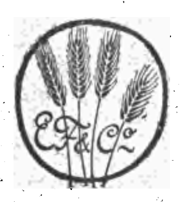




Fedor Mamroth

Aus der Frankfurter Theaterchronik

Erster Band



Egon Fleischel & Co.
Berlin
1908



Aus der
Frankfurter Theaterchronik

Von Fedor Mamroth erschien im gleichen Verlage:

Aus dem Leben eines fahrenden Journalisten.

Aus der Frankfurter Theaterchronik

(1889—1907)

von

Fedor Mamroth

Erster Band

1889—1899



Egon Fleischel & Co.
Berlin
1908

Mit der Herausgabe der dramaturgischen Arbeiten von Fedor Mamroth erfülle ich einen Wunsch, der dem Verfasser jahrelang am Herzen gelegen hat und zu dessen Ausführung bloß die Tage seines Lebens zu knapp geworden waren.

Die Freundschaft und Verehrung, die Mamroth im Leben gefunden hat, sind ihm auch im Tode treu geblieben. Mit der größten Bereitwilligkeit ist mir die „Frankfurter Zeitung", insbesondere Herr Direktor Theodor Curti bei Ergänzung des Materials an die Hand gegangen. Bei der Auswahl und Redaktion dieser Schriften ist mir Ernst Heilborn mit dem subtilsten Verständnis für Mamroths Wesensart und Künstlerschaft zur Seite gestanden. Ich freue mich, den großen Dank, den ich für diese Unterstützung schulde, den hochgeehrten Herren angesichts der Öffentlichkeit aussprechen zu dürfen.

Frankfurt a. M., März 1908.

Johanna Mamroth



1889

5. April.

Ernst von Wildenbruchs neues Schauspiel „Die Quitzows“ ging heute zum ersten Male und mit ansehnlichem äußern Erfolg in Szene. Das Publikum brachte dem Stücke lebhaftes Interesse entgegen. Wie tief diese Teilnahme reichte, wird freilich erst die größere oder geringere Lebenskraft der Novität erweisen. Tatsache ist es, daß die Hörer dem Dichter beharrlich bis zu seinem weitausgesteckten und beschwerlichen Ziele folgten.

Seinem Wesen nach muß das Stück als eine politische Tendenz-Dichtung angesehen werden. Deren Kainszeichen ist auf der einen Seite der strengmoderne Zug, auf der andern die Hilflosigkeit, die den innern Widerspruch des Grundgedankens mit Tiraden zu verdecken trachtet, ohne auch nur den Versuch zu machen, ihn wirklich aufzulösen.

Der frische Ölanstrich, der dem fünfzehnten Jahrhundert hier zuteil geworden, verrät sich vornehmlich in der Sprache des Dramas. Der Volkswitz der Berliner Weißbierstube steht bereits in voller Blüte. Die Zeitgenossen der Quitzows zeigen eine erfreuliche Vorliebe für das „Schneidige“; sie sprechen schon von der „blöden Masse“; ja, einer von ihnen weiß sogar schon, „was dem kleinen Manne not tut“, während Dietrich von Quitzow sich mit Stolz darüber ausweist, daß er seinen Goethe gelesen habe:

> „Das also ist das fürstliche Geblüt! —
> Ein ganz besond'rer Saft!“

Seinen inneren Widerspruch zeigt das Drama so offen wie ein Rock seine aufgeplatzten Nähte. Zwei

Akte hindurch zieht Dietrich von Quitzow, dem der Dichter bis dahin ganz ersichtlich seine wärmsten Sympathien zuwendet, mit den stärksten und verächtlichsten Ausdrücken gegen das Gottesgnadentum zu Felde. Habsucht, Feigheit, Grausamkeit und Völlerei, — dies ist das Geringste, was der Autor den Herzögen von Pommern und dem Markgrafen Jobst von Brandenburg nachsagt und nachweist. Kaum jedoch erscheint Friedrich von Nürnberg vor den Toren Berlins, so schwenkt das Stück hurtig in die Front der dynastischen Ideen ein.

Das Bürgertum, das keine Neigung empfindet, Dietrich von Quitzow als Herrn anzuerkennen, macht es wie jener Mann, der aus Furcht vor dem Tode ins Wasser sprang. In einem Atem schreit es nach der Freiheit und nach der Herrschaft des Nürnberger Burggrafen, von dem die Leute des Stückes selber sagen, daß sie nicht wissen, wer und was er ist. Und dieser Friedrich proklamiert sogleich mit dem größten Nachdruck, was die Herren von Pommern und Brandenburg sicherlich ebenso feierlich und mit dem nämlichen Rechte beteuert hätten:

„Wißt denn und hört es alle:
Nicht Menschen-Willkür, Gottes-Wille schickt mich,
Des Gottes, der die Menschentränen zählt!“

Entweder — oder! — Entweder existiert das Gottesgnadentum, und dann ist es in allen seinen Werkzeugen mit gleicher Stärke tätig und lebendig, — oder es ist bloß das antiquierte Symbol der Kraft und Tüchtigkeit, und dann soll man der Sache ihren richtigen Namen geben. Burggraf Friedrich von Nürnberg war, wie sich zeigte, ein ganzer Mann, und diese Eigenschaft ist sein allerpersönlichstes Verdienst und muß ihm auch ganz allein angerechnet werden, nicht einem übersinnlichen Mysterium, das die Gewaltigen dieser Erde erfunden haben, um sich für ihr

menschliches Tun und Lassen einen göttlichen Freibrief zu sichern.

An dem Stücke haftet die unverfälschte Fabrikmarke Wildenbruchs. Es ist zu viel Hast darin, zu viel Ungestüm, zu viel Absicht und vor allem viel zu viel Pedal. Auch der Dramatiker steht nicht über dem trivialen Weisheitssatze: „Schreien hilft nichts, Tatsachen beweisen!" Wildenbruch stürzt sich auf seine Stoffe mit einem frischen Anlauf, aber mitten in der Arbeit erlahmt seine Kraft und er schleppt sich nur mühsam bis zum Ende fort. An jenen Stellen, wo der Dichter dem Pathos des fünffüßigen Jambus verfällt, läßt er sich durch einen falschen Vers oder durch ein schiefes Bild nicht aus der Fassung bringen. Wenn am Schluß des Stückes Konrad von Quitzow die Bemerkung macht: „Friedrich, Friedrich, wenn dieses Volk dir treu wird in Liebe, dann wird es die Welt zu deinen Füßen legen", so verstärkt diese wohlfeile Prophezeiung den tendenziösen Charakter der Arbeit und erinnert an die alte Schul-Anekdote, die den rüstenden Wallenstein ausrufen läßt: „Vorwärts, Soldaten, wir ziehen jetzt in den dreißigjährigen Krieg!" —

Die Novität stellt an die physischen Kräfte der Schauspieler die allerstärksten Anforderungen. „Die Quitzows" sind vermutlich nicht das beste Stück dieses Jahrhunderts, aber vielleicht das geräuschvollste. Es verlangt lauter König-Lear-Lungen und hält das Fortissimo, in dem es beginnt, konsequent bis zum Schlusse an. Die Darstellung, die das Schauspiel bei uns gefunden, war nicht nur in dieser Beziehung, sondern auch in jeder anderen eine vortreffliche. Herr Drach, charakteristisch in Erscheinung und Haltung und geradezu erstaunlich in der Unerschöpflichkeit seiner Mittel, wird auf der deutschen Bühne wenig andere Quitzows zu fürchten haben. Ihm zur Seite standen in größeren und kleineren Rollen, eifrig und

gut wirksam Fräulein Frank, die Herren Römpler, Schneider, Hermann, Stritt, sowie alle übrigen Mitwirkenden, die hier in Pausch und Bogen gelobt seien; denn die Theaterzettel Wildenbruchs sind lang und das menschliche Leben ist kurz.

8. April.

Zum ersten Male: „Die Stoiker“, Lustspiel in einem Aufzug von D. Saul.

Das deutsche Lustspiel hat den Schwächen und Schrullen des doktrinären Gelehrtentums seit jeher mit Vorliebe nachgespürt. Sehr begreiflich: Die großen Vorzüge und die kleinen Lächerlichkeiten stehen hier dicht nebeneinander. Die Kunst der Abstraktion entdeckt mitunter eine neue Welt und bleibt auf der wirklichen ein Fremdling. Sie sucht, berechnet und begründet die geheimsten Gesetze des Daseins und steht dem praktischen Leben häufig so hilflos gegenüber, als sollte sie einen Urwald mit einer Schere lichten. Ihre Siege im Reiche der Idee sind ebensoviele Konflikte mit den Dämonen des Raumes, und Tycho de Brahe, der, über Land reisend, den Weg nach dem Stand der Gestirne bestimmen will, muß es sich gefallen lassen, daß sein Kutscher ihn anfährt: „Herr, im Himmel mögt Ihr Euch zurechtfinden, — hier auf Erden aber seid Ihr ein Narr!“

Professor Eberhardt, das Oberhaupt der kleinen Gelehrten-Familie, in die Sauls Lustspiel uns einführt, bekennt sich mit vehementer Entschiedenheit zur Schule der Stoa. Eine Leidenschaft ist manchmal so ansteckend wie ein Schnupfen, und es kann deshalb nicht unglaublich erscheinen, daß die Tochter des Gelehrten ebenfalls von diesem philosophischen Schüttelfrost befallen wird. Wenn die alten Stoiker die Ansicht vertreten durften, man habe selbst im Bauche des

Stiers des Phalaris ein erträgliches Leben führen können, so darf auch ein Mädchen, das erst achtzehn Frühjahrsmoden alt ist, auf den Gedanken verfallen, daß es keine bessere Liebe gebe, als die theoretische, und kein höheres Glück, als die Entsagung. So lange Emmas Verlobter in Afrika weilt, hat diese Anschauung den Wert eines verläßlichen Keuschheitsgürtels. Der junge Mann braucht jedoch bloß heimzukehren — und alle jene Philosophie, die sich so viel Mühe gibt, die Menschen klein und die Herzen enge zu machen, schmilzt vor dem Föhnwind der Jugend und Liebe.

15. April.

Das deutsche Original-Lustspiel, an das die literarische Kritik die Forderung stellt: alle Glieder des Gesamt-Vaterlandes sollten in ihm ihren Geist und ihre Sitte erkennen und den gleichsam unwillkürlichen Ausdruck einer nationalen Lebensanschauung und eines spezifischen Geschmacks in ihm dargestellt finden —, dieses Stück ist bisher nicht geschrieben worden. Wie soll auch die Dichtung etwas ausdrücken, was die Nation als Ganzes genommen noch gar nicht besitzt?

Unser Lustspiel hat sich bisher begnügt, darzutun, wie vielerlei Verzerrungen man dem wirklichen Leben ablocken, auf welch kunstreiche Weise man es fälschen, oder wie leicht man die Menschen durch das Flittergold einer erlogenen Romantik irreführen und blenden kann. Noch immer wie in den Tagen Kotzebues trägt unser Lustspiel die Scheuleder vor den Augen; noch immer trottet es im Spaziertrab der englischen Gefangenen stumpf und denkfaul über die Bühne; noch immer hält es sich von dem Geiste unserer Epoche und der Sitte des Volkes so ängstlich fern, daß in einer Zeit, die jeder Erscheinung, jeder Bestrebung,

jedem Erfolge den nationalen Stempel aufzudrücken trachtet, gerade eines der wichtigsten Gebiete der nationalen geistigen Arbeit sich völlig physiognomie- und charakterlos fortentwickelt.

In diesem Sinne nähert sich das vernünftige Lokalstück, auf das die Literatur in der Regel mit vornehmem Nasenrümpfen herabblickt, den Forderungen des nachdenklichen Zuschauers weit mehr als manches stolze und überlobte Lustspiel. Besitzt das deutsche Volk noch keinen einheitlichen nationalen Gesamtgeist, der sich fassen, beobachten und schildern läßt, so besitzt es doch lokale geistige Mikrokosmen im Überfluß, und diese so getreu und glaubhaft als möglich darzustellen, dem beschränkten Kreise des Volkstums, dem sie entstammen, vor Augen zu führen, nicht den Mitmenschen, sondern den Mitbürgern ein Bild ihrer Sitte, ihrer Denkweise, ihres Lebens vorzuhalten — dies ist eine Aufgabe, die, solange das höhere Ziel sich unseren Wünschen entzieht, immerhin dankenswert und bedeutsam erscheint.

Adolf Stoltze hat in seinem Schwank „Neu Frankfurt“ dem Geiste seiner Vaterstadt zur Erscheinung und zum Worte verholfen; es war ihm nicht bloß darum zu tun, den äußeren Vorwand für die dekorativen Bedürfnisse des Theaters zu finden; er nahm sich die Mühe, einen Vorgang zu ersinnen, der vernünftig geführt und inmitten des notwendigen episodischen Beiwerks immer wieder geschickt errafft, freundliche Erwartungen rege macht, ohne sie im großen und ganzen unerfüllt zu lassen. In welchem Grade sein Vorhaben ihm gelungen, beweist der Erfolg des gestrigen Abends. Man denke an das Wort, das Goethe rühmend von Hebel gesagt hat: daß dieser es gewesen sei, der das ganze Universum auf die angenehmste Weise verbauerte.

19. April.

Herr Sonnenthal vom Wiener Burgtheater hat sein hiesiges Gastspiel heute mit jener Rolle eröffnet, die ihm, dem durch äußere Erfolge aller Art Verwöhnten, beinahe die Ehre einer Ausweisung aus Rußland zugezogen hätte. Daheim in Wien hat Herr Sonnenthal die Partie des „Uriel Acosta" bereits auf die jüngeren Schultern des Herrn Robert übertragen, nicht aus Gründen der künstlerischen Opportunität, wie der heutige Abend bewies, sondern vermutlich, weil größere Aufgaben seinen Ehrgeiz reizten und seine Kraft beanspruchten.

Der Gast, ohne Zweifel der bedeutendste und zugleich der interessanteste aller deutschen Tragöden der Gegenwart, veranschaulicht in seiner Laufbahn den Sieg einer rastlosen Gedankenarbeit über den Widerstand der materiellen Mittel. Nichts kann ihm zu höherem Ruhme angerechnet werden als die Tatsache, daß er, solange er auf der Bühne wirkt und selbst von dem Augenblicke an, da die Anerkennung, die ihm zuteil geworden, unbestritten geblieben, zu keiner Zeit müde geworden ist, zu lernen, sich zu vertiefen und die Achtung vor der poetischen Schöpfung, die er verkörpert, durch ein liebe- und verständnisvolles Eingehen auf den Geist, die Absichten und Ziele der Dichtung zum Ausdruck zu bringen. Er ist niemals Virtuose geworden, auch nicht seit seiner amerikanischen Argonautenfahrt, sondern immer Künstler geblieben. Fleiß, Eifer, Gewissenhaftigkeit sind sicher kein Ersatz für jenes blitzgleiche genialische Erfassen der Dinge und Ideen, das sich alles zu eigen macht, ohne sich darum zu bemühen, und alles weiß, ohne es erlernt zu haben; aber sie zeigen deutlich, wie hoch sich ein starkes Talent wie Sonnenthal mit ihrer Hilfe emporzuschwingen vermag.

Selbst als reifer Mann hat er es niemals ver-

schmäht, bei Größeren oder auch nur anderen in die Schule zu gehen. Salvini gab ihm jene leicht realistische Leidenschaftlichkeit, mit der er das Publikum zum ersten Male als Risler erschütterte. Edwin Booth lieh ihm das Überlegen-Nachdenkliche, das Anschauliche des Ringens eines starken Willens mit einer elementaren Empfindung, das den Charakter des Hamlet vielleicht besser erklärt, als alle Kommentare der Shakespeare-Forscher. Und sogar von den mehrfachen Begegnungen mit Sarah Bernhardt wußte er Nutzen zu ziehen, denn seine Kunst, ergreifend zu sterben, verdankt dieser Meisterin in der Darstellung der Agonie manche bedeutsame Förderung.

Die Rolle des Acosta ist vorwiegend rhetorischen Charakters. Das Wort, das der Berliner Witz dem Drama seinerzeit nachgesagt, ist gallig, aber nicht unberechtigt: „Soviel Juden und so wenig Handlung!“ Das Treibende in dem Stück ist nicht das, was darin getan, sondern was darin ergrübelt wird — und eine reflektierende Leidenschaft ist wie gefrorenes Feuer: es gibt nichts Undramatischeres als das Denken.

Vorzugsweise die Sprechkunst des Schauspielers ist es, von der die Gestalt des Acosta ihre Wirkung bestreitet, und in dieser Kunst, in der Fähigkeit, das Gedanken-Material schön und überzeugend zu zergliedern, leistet Herr Sonnenthal so Bedeutendes, daß er nur noch des unbedingten Gehorsams seines Organs bedürfte, um die Vollendung zu erreichen.

Die größte Wirkung erzielte der Gast mit der Auseinandersetzung des Glaubensbekenntnisses im zweiten Akt. Die Art, wie er hier, von Idee zu Idee aufwärtsklimmend, an seiner eigenen Wärme sich immer mehr erwärmt, bis endlich die Begeisterung ihn und den Hörer mit sich fortreißt, kann als ein Muster der Vortragskunst gelten. Was er sonst noch Ergreifendes bot, verdankt er wohl eher den Senti-

mentalitäten des Stückes als sich selber. Er fand sich verständig-vornehm mit der Notwendigkeit ab und hielt für seine Rolle den Grundzug wehmütiger Resignation künstlerisch gedämpft und abgetönt bis zum Schlusse fest. Das Publikum überhäufte den Gast mit Beifallsbezeugungen. Von den Mitwirkenden werden wohl nur wenige darauf Anspruch erheben, neben diesem Acosta genannt zu werden.

Auf den Vorwurf, daß er als Theaterleiter dem Publikum die Bekanntschaft mit fremden Künstlern vorenthalte, hatte Goethe einst geantwortet: „Sind sie schlechter als unsere Schauspieler, so wollt ihr sie, sind sie besser, so sollt ihr sie nicht sehen!" Man kann von der Weisheit dieses Mannes nicht oft genug borgen.

23. April.

Die Leistung des Herrn Sonnenthal als Kean in dem gleichnamigen Spektakelstück des älteren Dumas ist dem Frankfurter Theaterpublikum von des Künstlers vorjährigem Gastspiel her bekannt. Im Gegensatz zu zahllosen wertvolleren Dichtungen, die der Tag erzeugte und verschlang, hat dieses roh gezimmerte Drama dem Widerspruch eines verfeinerten Geschmacks bisher erfolgreich zu trotzen vermocht.

Diese Erscheinung läßt sich leichter verstehen als billigen. Das geschickte Taschenspielerstück, das den fingierten Vorgang zu einem wirklichen Geschehnis zu erheben scheint und dem Zuschauer urplötzlich die Rolle eines Mitspielers aufdrängt, verblüfft noch immer die Masse, — denn diese Masse wird von Jahr zu Jahr neu geboren. Der Schauspieler wiederum findet als Kean eine herausfordernde Gelegenheit, mit der Vielseitigkeit seiner Kunst Parade zu machen.

Aber mehr noch als dieser Umstand auf seinen Ehrgeiz wirkt, dürfte die Tendenz des Stückes seine Einbildungskraft reizen. „Kean" ist die Verherrlichung des Schauspielertums, das wortreiche Plaidoyer zugunsten eines Berufs, der so lange als unehrlich gegolten; das sentimentale Klagelied über die Vergänglichkeit eines Wirkens, dem „die Nachwelt keine Kränze" flicht. Der Künstler, der den großen englischen Komödianten, diesen romantisch-hochherzigen, von Edelmut triefenden Charakter darstellt, kann sich dem Glauben hingeben, in jedem Zuge seiner Rolle sich selber zu spielen, von sich selber zu sprechen und sich selbst über die Danklosigkeit seiner Kunst und die Vergeßlichkeit des Publikums zu beklagen. Und in dieser Beziehung verdiente das Stück mit Fußtritten von der modernen Bühne hinuntergestoßen zu werden, denn seine Jeremiade ist grundlos und sein Sinn erlogen.

Ganz abgesehen von dem Werte des Begriffs „Nachwelt", — welche Kunst belohnt heutzutage ihre Jünger rascher, williger, freigebiger als die schauspielerische? Mit ihnen verglichen, mit ihnen, die der Menge, zu der sie reden, Aug' in Auge gegenübertreten, die an der Zustimmung, um die sie werben, sich berauschen und begeistern können, deren Leistungen der Beifall des Publikums auf der Stelle bar bezahlt, — wie dürftig und armselig ist das, was der Maler und Bildhauer, der Schriftsteller und Poet für das Talent, das er dem Volke offenbart, von eben diesem Volke zurückempfängt! Selbst der Bühnendichter, — er, der dem Schauspieler seinen Geist einhaucht und ihm die Zunge löst, — selbst er steht tief im Schatten der theatralischen Wirkung, denn der Darsteller, der zwischen ihm und dem Publikum wie ein Makler vermittelt, nimmt den Hauptanteil des Erfolges für sich in Anspruch.

Nein, das Stück lügt von Anfang bis zu Ende, und

diese Unwahrheit, die es mit erheuchelter Bitterkeit verkündigt, wirkt um so stärker und verletzender, als die deutsche Bühne die Torheit begeht, Kean und seine Leute im Kostüm der Gegenwart vorzuführen.

Ist denn dieser Komödiant, den die Welt um seines Berufes willen mißachtet und von sich stößt, eine Gestalt unserer Tage? Zählt sich etwa Herr Sonnenthal, den sein Kaiser geadelt hat, zu den Parias der Gesellschaft?

Will man wenigstens diese äußerliche Schiefheit des Stückes beseitigen, so spiele man es im Kostüm des geschichtlichen Kean, verlege es in die Zeit Georgs oder Wilhelms — von einem dieser Könige ist in dem Schauspiel einmal ausdrücklich die Rede, und rette durch solche Betonung des historischen Moments, was von den fragwürdigen Vorzügen des Dramas überhaupt noch zu retten ist. Deshalb braucht der Truc, der das gespielte Theater in das wirkliche übergehen macht, nicht ganz zu fallen. Man hätte nur nötig, die Bühne zu vertiefen, im Vordergrunde einen Logenraum zu markieren und den Herzog von Devonshire in der Tracht einer älteren Mode darin Platz nehmen zu lassen.

Das animierte Publikum spendete dem Kean des Herrn Sonnenthal lebhaften und verdienten Beifall. Das Beste jedoch bot der Gast erst in dem Augenblick, da er aufhörte, Schauspieler zu sein, und wieder anfing, Künstler zu werden. Im fünften Akt verwandelt sich bekanntlich das Schauspiel aus einem Fetzen grober Sackleinwand in ein Stück kostbaren Gobelins. Ein Bettler holt aus seinen Lumpen den Koh-i-noor hervor: Edmund Kean spricht den großen Monolog aus „Hamlet".

Diese fünf Minuten Shakespeare entschädigten reichlich für die drei Akte Vater Dumas.

2. September.

Philippine Welser ist eine Art Weiße Frau des deutschen Theaters. In bestimmten Zeitabschnitten erscheint sie zu abendlicher Stunde auf irgend einer Bühne, wendet das fahle Antlitz den Zuschauern zu, ringt die Hände, stöhnt, seufzt, murmelt etwas, das niemand recht versteht, — und verschwindet. Gestern trieb die gespenstische Dame wieder einmal bei uns ihr Wesen; die wenigen Besucher des Schauspielhauses konnten den Spuk mit freiem Auge wahrnehmen, und die Abergläubischen unter ihnen hielten ihn kopfschüttelnd für das Vorzeichen eines argen dramatischen Mißwachses im laufenden Theaterjahr. Redwitz' Welserin konnte bisher nicht leben und nicht sterben, weil sich immer wieder eine Darstellerin fand, die sich, ihre Kraft überschätzend, in die anämische Titelrolle verschaute. Seither ist leider ein neuer Grund hinzugetreten, der die Besorgnis nahelegt, die Augsburgerin werde jetzt erst recht nicht zur Ruhe kommen. Das müde Stück, das heute reichlich drei Dezennien alt ist, enthält nämlich seltsamerweise so viele beziehungsreiche Dialogstellen, die sich von einem empfänglichen Publikum bequem auf die jüngste Katastrophe im Hause Habsburgs deuten lassen, daß sensationslüsterne Theaterleute, wie wir fürchten, jetzt noch häufiger danach greifen werden.

Das Urteil über die Dichtung ist längst gesprochen. Die Liebe, wie Oskar v. Redwitz sie darstellt, verdiente, den Titel einer k. k. österreichischen oder königlich preußischen Hofleidenschaft zu erhalten. Sie trägt seidene Strümpfe, geht auf den Fußspitzen einher und spricht die überzuckerte Sprache der vornehmen Welt; sie ist so wohlgeartet, so züchtig, so elegant, daß sie, ohne unliebsames Aufsehen zu erregen, in jedem Vorzimmer sich aufhalten könnte. Da sie

nicht mächtig genug ist, um dramatisch zu sein, hilft sie sich mit den elegischen Tönen einer Sentimentalität, die sich niemals an den Verstand der Zuhörerinnen wendet, sondern immer nur an ihre Taschentücher. Philippine liebt ihren Ferdinand, gewiß, selbstverständlich, es kann gar kein Zweifel darüber obwalten; sie liebt den Erzherzog heiß, innig, glühend, aber sie liebt ihn mit einem Vorbehalt, der ihrer Erziehung alle Ehre macht: die Kirche muß ihren Segen dazu geben.

Von der Schilderung dieser elementaren Empfindung leben die drei ersten Akte des Stückes. Im vierten bemerkt Philippine zu ihrem Schrecken, daß sie eine unentbehrliche Bedingung des bürgerlichen Glückes in der Eile vergessen habe: auf Grund eines bekannten Paragraphen der Bibel bedarf eine Liebe, die sich vor den Leuten zeigen will, auch des väterlichen Segens. Sie bekommt, wie man weiß, auch den in einer entsprechenden melodramatischen Form, und hiermit ist ein die Seelen bis ins Tiefste erschütternder Konflikt, wie nur der begnadete dramatische Dichter ihn zu ersinnen vermag, aufs glücklichste erfaßt und gelöst.

14. September.

Nun ist es in den Heerlagern allmählich ruhiger geworden, und man kann bereits wahrnehmen, daß der neue Kunstgedanke, den der nordische Meister verkündigt, aufrecht über die Walstatt schreitet. Dies ist der natürliche Lauf der Dinge. Es gibt nichts Unbequemeres als eine neue Wahrheit; es gibt nichts Zornigeres, als den Widerstand, der sich ihr entgegenstemmt; es gibt nichts Gewisseres, als den Sieg, der ihr schließlich beschieden ist. Indem H e n r i k I b s e n dort, wo die Gewohnheit, stumpf und furchtsam zu-

gleich, die unantastbaren Gliederungen der gesellschaftlichen Ordnung sah und hochhielt, eine Fülle von neuen Ideen, Bedenken, Problemen und Konflikten entdeckte, indem seine Kunst den Mut fand, diese Wahrheiten, die bisher nur in der Heimlichkeit vereinzelter Bücher gelebt, von der Bühne aus aufzudecken und zu beleuchten, mußte er die Masse verblüffen, die Zaghaften erschrecken, die Engherzigen erbittern.

Der Lärm verhallt, die Wahrheit bleibt. Heut lauscht man den Worten Ibsens allenthalben mit Spannung, mit Teilnahme und zum mindesten mit Aufmerksamkeit. Selbst diejenigen, die sich von der Beredsamkeit des Dichters nicht überzeugt fühlen, ahnen wenigstens, daß die Geburtsstunde eines neuen, bedeutsamen Kunstprinzips gekommen sei. Man wirft diesem dramatischen Denker und Kämpfer häufig vor, seine Werke seien nur stockende Offenbarungen des modernen Geistes; das letzte Wort bleibe unausgesprochen; er begnüge sich, auf die Widersprüche, die Wundenmale, die Grausamkeiten des geltenden gesellschaftlichen Zustandes hinzudeuten, und besitze nicht die Fähigkeit, lösende Besserungsvorschläge zu erbringen. Dieser Einwand richtet sich gegen die Grenzen seiner Begabung, nicht gegen die Größe seines Verdienstes. Er hat der Wahrheit eine Gasse gebahnt; er hat der Dichtung neue Ziele gewiesen, — nun mögen andere, Größere kommen, die in seinem Geiste fortarbeiten, seine Ideen ausgestalten und rüstig bis ans Ende gehen.

Die Vertrautheit mit den Schöpfungen Ibsens ist eine Forderung der allgemeinen Bildung geworden: man darf deshalb den Inhalt der „Gespenster“ als bekannt voraussetzen und wird nur an den Sinn des Dramas zu erinnern brauchen. Der Dichter weist auf die Unsittlichkeit einer liebelosen Ehe, die Nutzlosigkeit der von allen Kinderfibeln ge-

priesenen Tugend der Selbstüberwindung, die Torheit derer, die ihren Anspruch auf Glück für die Erfüllung einer leeren Pflicht hinopfern. Endlich zergliedert er den Begriff der Blutsverwandtschaft, berührt er die Frage der physischen Erblichkeit und weist auf die unerbittliche Strenge hin, mit der die Natur, ohne der Schuldlosigkeit des einzelnen Individuums zu achten, dieses für die Sünden des anderen verantwortlich macht, bestraft und um ihretwillen tötet.

Diese überreiche Last von Ideen setzt ein gesammeltes und nachdenkliches Publikum voraus, und man konnte neugierig sein, zu erfahren, welche Aufnahme das Stück in einem Theater finden werde, wo erst gestern noch der lachende Leichtsinn Offenbachs Frohsinn geweckt und Beifall gefunden hatte. Und unser Publikum, das das Haus in allen Räumen füllte, hat diese Belastungsprobe gut bestanden; es folgte dem Zuge der Handlung mit einem Interesse, das sich stellenweise bis zur Aufregung steigerte und in einzelnen Augenblicken wie ein Schauer der Ergriffenheit durch den Saal rauschte. Erst in der zweiten Hälfte des letzten Aktes begann es, schwach zu werden; die messerscharfe Logik, welche die Schicksale der Helden vollendet, ging über seine Kräfte. Der Applaus, der den ersten und zweiten Akt begleitete, verlor nach Abschluß des dritten merklich an Wärme. Es muß etwas Erhabenes sein um eine Wahrheit, die auf die Nerven der Frauen beiderlei Geschlechts zartfühlend Rücksicht nimmt und sich niemals ohne eine Riechfläschchen unter die Menge traut! Das eine aber wird auch die Mehrzahl der Eingeschüchterten und Entsetzten heute empfunden haben: daß ein echter Dichter es ist, der zu ihnen sprach, daß eine neue Welt es ist, die er ihnen zeigte und daß vor dem furchtbaren Ernst des wirklichen Lebens, wie eine Meisterhand es hier dargestellt, alle romantische und historische Tragik hilflos erblassen muß.

5. Oktober.

Vergilbt in der Farbe, altväterisch im Dessin, fadenscheinig im Stoff, eine Mode von ehemals, ein veraltetes Zeitungsblatt, ein Vexierspiel, dessen Lösung man kennt, ein Erlebnis, das man halb vergessen, eine Eröffnung, über die man sich bereits gewundert hat, — also stellt sich die „Affaire Clemenceau" heut auf der Bühne dar, nachdem der Roman, dem sie entstammt, vor fünfundzwanzig Jahren die literarische Welt in lebhafte Bewegung versetzt hatte.

Alle Theaterschminke vermag den hippokratischen Zug, der ihr Gesicht entstellt, nicht zu verwischen. Nicht als Drama, nicht als Erzählung, auch nicht als einfache Schilderung eines tragischen Menschenschicksals kann die „Affaire Clemenceau" heute eine besondere Bedeutung beanspruchen. Sie kann allenfalls als eine Art Triangulierungszeichen in der Entwickelungsgeschichte des Gedankens gelten, als ein äußeres Merkmal, nach dem man zurückvisiert, um festzustellen, wie weit der Weg ist, den der Geist der Weltliteratur seit jenen Tagen zurückgelegt hat.

Diese Strecke ist erfreulich groß und führt beständig bergan. Damals, vor einem Vierteljahrhundert, erhob die neue Zeit ihr erstes Kindeslallen. Der Horizont der Menge war eng; ihre Gedanken reichten nicht viel weiter als ihr Blick; sie wußte noch nichts von den fabelhaften Schätzen, die am Fuße des Regenbogens vergraben liegen. Heute könnte man meinen, der Himmel sei seither geplatzt, so hell ist es rings geworden und so leuchtend ist die ernste Glorie der Wahrheit aufgegangen.

Es war damals kein Geringes, was Alexander Dumas vollführte, als er mit seinen Arbeiten das Philistertum aus der zweischläfrigen Behaglichkeit, in der es sein Leben verdämmerte, aufrüttelte

und den Schleier von den Nachtbildern der Gesellschaft und dem Mysterium der Ehe lüftete. Bisher hatte der Kultus einer idealen Tugend das Wort geführt, und nun kam ein Dichter, der seine Anregungen und Stoffe nicht aus dem konventionellen, sondern aus dem wirklichen Leben schöpfte; er stellte neben das Recht der Sitte das Recht der Sinne, und in der Literatur wie auf der Bühne erschien plötzlich neben dem Weibe — das Weibchen.

Seltsam, wie wir damals erschraken, wie wir uns über so viel Freimut entrüsteten, wie wir uns vor einander schämten! Und wie gut wir zu heucheln verstanden! Gibt es wirklich so Fremdartiges, so Häßliches, so Abscheuliches in der Welt? Wir zogen die Ellbogen dicht an den Leib, um uns nicht zu beflecken, und ein pharisäisches Frohlocken klang durch die Lande.

Allein es ging mit dieser Wahrheit wie mit jeder anderen; erst bekämpfte man sie, dann blickte man ihr ins Gesicht, dann dachte man über sie nach und endlich unterwarf man sich ihren Geboten. Heute, da die Wahrheit in alles hineinschaut, fieberhaft wie ein Hühnerhund in ein Kartoffelfeld, heute, da das Verhältnis zwischen Mann und Frau wohl noch als das wichtigste, aber nicht mehr als das einzige Substrat neuzeitlicher Lebensdarstellung gilt, heute begreift man nicht mehr recht, wie man sich für die Affäre Clemenceau seinerzeit erhitzen konnte. Es ist kein allgemeines Gesetz, das sie behandelt, sondern ein vereinzeltes Geschick, alltäglich und fremdartig zugleich, je nach den Gesichtspunkten, unter denen man es betrachtet. Denn das eine weiß jeder aus sich selbst: das Geheimnis des Schicksals, sich nie erraten zu lassen, liegt darin, daß es so dumm ist, wie kein Mensch voraussetzen kann. Pierre Clemenceau hat deshalb das Recht, überrascht zu sein, als sich herausstellt, daß die Frau, die er liebt, die Frau, die die

einzige und ausschließliche Empfindung seines Lebens geworden, dieses große Gefühl mißhandelt und besudelt. Und er gibt dieser Verwunderung einen von den blutleeren Anstandsregeln der Gesellschaft nicht vorgesehenen Ausdruck, indem er diese Frau tötet.

Schicksal, Verzweiflung und Rachetat sind Privatangelegenheiten des Herrn Clemenceau, die uns heute nur noch insoweit angehen, als die poetische und künstlerische Form ihrer Darstellung in Frage kommt. Und in dieser Beziehung brauchte man schlechterdings kein Hellseher zu sein, um im voraus zu wissen, daß aus einer logisch aufgebauten, sorgfältig argumentierenden Erzählung wieder einmal ein plumpes, roh gezimmertes Spektakelstück geworden ist. Man findet sehr wenig Geist darin, aber sehr viel Dekoration, sehr wenig Talent, aber sehr viel Beredung, dies will sagen: sehr wenig Dumas, aber sehr viel d'A r t o i s. Das Stück wendet sich nicht an den Verstand des Publikums, sondern an seine Schaubegierde. Statt der Gedanken bietet es Toiletten, statt der Handlung Ausstattung, statt der Ursprünglichkeit die Schablone, statt der feingegliederten Übergänge erkünstelte Effekte. Nichts in dem Stück ist Aufrichtigkeit, alles darin ist Vorwand, Täuschung, Äußerlichkeit. Der ganze lange Eröffnungsakt hat keinen anderen Zweck als die Szenerie eines Bildhauer-Ateliers zu zeigen und die Begegnung des Helden und der Heldin zu vermitteln. Kaum ist dieses schwierige Werk geglückt, so eilt das Stück mit Siebenmeilenstiefeln in den Konflikt hinein, den die abgebrauchteste Theaterroutine durch eine Lausch- und eine Briefszene auf die Spitze treibt. Die Charaktere der Hauptpersonen, die der Roman mit sorglicher Beflissenheit durch hundert kleine Züge, durch eine Fülle von Beobachtungen entwickelt und erklärt, richten sich in dem Drama, das keine Zeit zur Motivierung erübrigt, in ihrer brutalen Nacktheit auf.

Der Roman ist ein Kunstwerk, das Stück ist ein Exzeß, der Roman ist ein Beweis, das Stück ist eine Insulte, der Roman ist poetisch, das Stück ist ordinär. Madame Clemenceau, das Problem, hat sich in Madame Clemenceau, die Dirne, umgewandelt, und aus dem Helden der Dichtung, dessen Unglück uns erschüttert, ist ein Dummkopf geworden, dessen Schicksal uns belustigt.

12. Oktober.

Der Vorzug des Dramas „Die Fremde" leitet sich, ähnlich wie die Schönheit des Opals, aus Mängeln der inneren Struktur ab. Das Stück wirkt nicht nur trotz seiner Fehler, sondern auch durch sie. Alexander Dumas macht es hier wie Dionysos, er fängt die Panther ein und spannt sie vor seinen Siegeswagen. Jeden anderen würden die Bestien zerreißen, ihm müssen sie willig Zugdienste leisten. Welcher unter den lebenden Dramatikern dürfte es wagen, eine Exposition zusammenzuballen, die schwerfällig wie ein Güterzug über die Weichen und Drehscheiben der Bahnhof-Geleise dahinpoltert! Welcher unter ihnen dürfte die handelnden Personen mit einem Aufgebot von Rhetorik ausstatten, daß neben ihnen die homerischen Helden beinahe wortkarg und verschlossen erscheinen! Welcher unter ihnen dürfte eine Handlung, statt sie völlig natürlich aus den dramatischen Prämissen zu entwickeln, durch Gewaltsamkeiten aller Art, die das Auge eines Kindes durchschaut, vorwärts treiben!

Dumas darf es. Seine Exposition ist wie mit Widerhaken besetzt; so langsam sie in den Geist des Hörers dringt, so fest bleibt sie darin haften. Seine Beredsamkeit hat nicht bloß Worte, sondern auch eine Seele; seine Personen sprechen nicht bloß, sie sagen

auch etwas. Und endlich die Gewalttätigkeit der Handlung — sie verwischt und rechtfertigt sich, weil niemand anderes als der Zuhörer selber es ist, der sie begehrt und der sie mit keiner logischeren Lösung, die sein Empfinden verletzte, vertauschen möchte. Denn alles, was der Dichter in diesem Stücke sinnt und tut und spricht und zeigt, steht im Dienste eines großen Gedankens, den auch der Normalverstand der Menge zu erfassen vermag, — eines Gedankens, der den meisten, die da unten sitzen, gelähmt von ihrem feigen Schicklichkeitsgefühl, den Widerspruch ihres eigenen Lebens bloßlegt und dessen Sieg jedes Herz herbeisehnen muß, das die Gesetze der Gesellschaft betrauert, weil diese die Gesetze des Daseins mit Füßen treten.

Herr Mauriceau, ein Geschäftsmann, der sich mit einem Vermögen von zwanzig Millionen ins Privatleben zurückgezogen, hat seiner Tochter einen Herzog gekauft und hierdurch, wie er selbst sagt, in fünf Minuten einen siebenhundert Jahre alten Adel erstanden. Es ist dies eine Ehe, welche die Berechnung eines Unwürdigen und die Unerfahrenheit eines Kindes miteinander eingegangen sind, — eine Ehe ohne Neigung, ohne Achtung, ohne Zukunft, kalt und schaurig wie die Luft einer Dachkammer, die gegen Norden liegt. Der Herzog ist ein niedriger, verbrauchter Wüstling. Die Herzogin liebt einen Jugendfreund, den Ingenieur Gerard, der sich dem falschen Ehrbegriff seiner unreifen Jahre geopfert und vor der Millionen-Mitgift des geliebten Mädchens Reißaus genommen hat.

Die beiden spekulativen Elemente des Stückes, die Marquise von Rumières, und der gelehrte Remonin, Mitglied der Akademie, nehmen die Liebe der Herzogin zum Ausgangspunkt folgender Betrachtungen:

Frau v. Rumières: Sagen Sie mir doch, woher kommt es: die Erde ist so voll von Liebe, und doch gibt es so viele unglückliche Ehen?

Remonin: O, das könnte ich Ihnen sehr genau erklären, aber sie sind eine Frau.

Frau v. Rumières: Ist die Sache zu indezent?

Remonin: Nein, zu abstrakt!

Frau v. Rumières: Und ich bin zu unwissend?

Remonin: Nein, zu zerstreut!

Frau v. Rumières: Versuchen Sie es immerhin!

Remonin: So hören Sie! Wenn die glücklichen Ehen, trotzdem es so viel Liebe auf Erden gibt, tatsächlich selten sind, so kommt dies daher, daß Liebe und Ehe, wissenschaftlich gesprochen, in keinerlei Beziehung zu einander stehen. Sie gehören zwei vollständig getrennten Disziplinen an.

Frau v. Rumières: Ah! Und in welche Disziplin gehört die Liebe?

Remonin: In die Physik.

Frau v. Rumières: Und die Ehe?

Remonin: In die Chemie.

Frau v. Rumières: Wie habe ich das zu verstehen?

Remonin: Die Liebe wurzelt in der natürlichen Entwicklung jedes Wesens; sie entsteht unabhängig von jedem Willen und jedem Hindernisse. Man empfindet das Bedürfnis zu lieben, noch bevor man weiß, wen man lieben wird. Die Liebe gehört also in die Physik, weil diese von den inneren Kräften der Körper handelt. Die Ehe hingegen ist eine gesellschaftliche Kombination und gehört in die Chemie, weil diese von der Einwirkung der Körper aufeinander und von den Erscheinungen handelt, die sich daraus ergeben. Fügen Sie sich dieser Voraussetzung und wählen Sie zwei Elemente aus, die fähig sind, sich zu vereinigen, so wird die Sache von selbst gehen. Sind Sie jedoch so unwissend oder so ungeschickt, daß Sie darauf bestehen, zwei Elemente zu verbinden, die einander abstoßen, so werden Sie in aller Ewigkeit zu keinem Resultat gelangen. Diese Elemente werden sich niemals vereinigen, und sie werden in dieser Trägheit nicht nur beharren — nein, sie werden Explosionen, Katastrophen, Dramen herbeiführen.

Frau v. Rumières: Nach Ihrer Meinung sind also der Herzog und die Herzogin zwei Elemente, die einander abstoßen?

Remonin: Jawohl, zwei Elemente, die sich niemals vereinigen werden, außer . . .

Frau v. Rumières: Außer?

Remonin: Außer es tritt ein neues Element hinzu, das die beiden andern schmelzen hilft: die Liebe!

Frau v. Rumières: Hm! Und welche Art von Liebe?

Remonin: Es gibt drei Arten, die in Betracht kommen: die Liebe zu einem Kinde, die Liebe zu Gott, die irdische Liebe zu einem Geliebten. Die Frau, die in der Ehe ihr Glück nicht

findet, kann durch eine dieser drei Formen gerettet werden. Die Herzogin hat kein Kind. Sie haben gehört, sie ist soeben in die Kirche gegangen. Findet sie auch dort keinen Trost, so bleibt nur noch eines übrig: der Geliebte!

Frau v. Rumières: Aber, Unglücklicher, der Geliebte rettet nicht, er verdirbt!

Remonin: Das kommt auf den Geliebten an!

Frau v. Rumières: Und Sie glauben, daß es Männer gibt, die so innig lieben und zugleich so edel sind, daß sie die Frau respektieren, die sie anbeten und die sie nicht heiraten können?

Remonin: Ich glaube es nicht, ich weiß es!

Frau v. Rumières: Und was wird schließlich aus unseren beiden Liebenden werden?

Remonin: Sie werden sich heiraten!

Frau v. Rumières: Wie? Sie werden sich heiraten?

Remonin: Natürlich, sie lieben sich ja!

Frau v. Rumières: Aber der Gatte, der Herzog, mein Cousin? Was wird aus ihm?

Remonin: Der geht mich nichts an. Der wird im entscheidenden Augenblick schon verschwinden, das ist Sache der Götter! . . .

Herr Remonin schildert nun, wie er sich das Verschwinden des Herzogs denkt. Er entwickelt die Theorie der Vibrionen, jener mikroskopischen Gebilde, die in den Körpern die Verwesung erzeugen. Die Gesellschaft ist ein Körper wie jeder andere, auch sie hat daher ihre Vibrionen, die eifrig daran arbeiten, den Prozeß der Fäulnis durchzuführen. Zum Glück will die Natur nicht den Tod, sondern das Leben; der Tod ist eines ihrer Mittel, das Leben ihr Ziel. Sie bekämpft also diese Werkzeuge der Vernichtung und bewirkt, daß ihre verderbenbringende Kraft sich wider sie selbst kehre. Daher geschieht es, daß die männliche Vibrio eines Tages, wenn sie zu viel getrunken, das Fenster für die Tür hält und zerschmettert auf das Straßenpflaster hinsinkt oder daß sie, wenn sie sich im Spiel ruiniert hat, oder wenn sie merkt, daß ihre weibliche Vibrio sie hintergeht, eine Pistolenkugel dahinfeuert, wo sie glaubt, daß sie ihr Herz habe, oder endlich, daß sie von einer größeren Vibrio einfach aufgefressen wird. Die gedankenlose Menge sieht in

diesen Vorgängen nur die Tatsachen, der Beobachter erblickt darin ein Gesetz. „Und auf solche Weise wird es in dem gegebenen Falle eines schönen Tages heißen: Der Herzog liegt im Sterben, der Herr Herzog ist tot."

In engerem Zusammenhange mit dieser Theorie steht eine Anschauung, die der gelehrte Mann bei einer späteren Gelegenheit äußert. Die Herzogin und die abenteuernde „Fremde" Mrs. Clarkson, die dem Stücke den Namen gegeben hat, wiewohl sie keineswegs im Mittelpunkte der Handlung steht, lieben einen und denselben Mann, und die Amerikanerin ist entschlossen, ihre Nebenbuhlerin auf Tod und Leben zu bekämpfen. Zwischen ihr und Remonin kommt es nun zu folgendem bemerkenswerten Gedanken-Austausch:

Remonin: Ich weiß nicht, wie es kommt, aber ich bilde mir ein, Sie planen Böses gegen das arme Kind. Wohlan: Merken Sie sich, was Ihnen ein alter Philosoph sagt: Sie werden besiegt werden; das Gute ist immer stärker als das Schlechte!

Mrs. Clarkson: So? Weshalb sieht man dann das Schlechte so oft über das Gute triumphieren?

Remonin: Weil man nicht lange genug beobachtet.

Man ersieht aus diesen Zitaten, daß der Verfasser der „Fremden" im Gegensatz zu dem Mitverfasser des Dramas „Die Affaire Clemenceau", mit der ins Große und Freie treffenden, rücksichtslosen Offenheit des wahren Dichters die verlogenen und verkrüppelten Empfindungen der modernen Gesellschaft wie mit einem Faustschlag zu treffen versteht.

Gibt es ein klareres Recht, als das Recht der Liebe? Gibt es einen ermutigenderen Sieg, als den Sieg des Guten? Wie? Weil ein Mann, der einen Talar trägt und gewöhnlich glatt rasiert ist, in einer zugigen Kirche ein paar Worte vor sich hinmurmelt, oder ein steifer Beamter ein nüchternes Protokoll aufnimmt, deshalb sollten zwei Herzen, die sich erkannt und in sich das Glück dieses erbärmlichen Erdenlebens gefunden haben, für immer aufeinander verzichten

müssen? Und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil Frau X. vermutlich verächtlich lächeln, Herr Y. die Augenbrauen in die Höhe ziehen und Frau Z. salbungsvoll an ihre flache Brust schlagen wird? Und wenn wir auch nicht an den Sieg des Guten glauben, weil sich trotz aller Dauer der Beobachtung hienieden noch alle Zeit gezeigt hat, daß immer nur das Gemeine es ist, das mit seiner vis inertiae jedes Edle zu Falle bringt und erstickt — deswegen sollte es uns nicht erbauen und erheben, wenn wir sehen, daß ein erleuchteter Geist mit den Flammenworten der Begeisterung die Sache einer schönen Utopie verficht?

In dieser tapferen und befreienden Tendenz liegt die Wirkung des Dumas'schen Dramas, in wenig anderem. Sie ist es, die das Stück, als wäre es mit Kork ausgelegt, trotz aller Schwerfälligkeiten, die es belasten, an die grünen Gestade des Erfolges trägt. Die Gefühle, die in unserem Herzen zutiefst liegen und nur an den Pfingsttagen des Lebens aus dieser Gruft emporsteigen, drängen sich dem Dichter entgegen und antworten seinem Weckruf. In größerer oder geringerer Stärke sind diese Gefühle allen gemeinsam, und da die kaltherzigsten Egoisten im Theater oft ebensoviel Tränen haben wie die lichtesten Seelen, kann eine Dichtung, die das Recht der Liebe betont und den Sieg des Guten weissagt, leicht den Eindruck einer Offenbarung erzielen.

Diese „Fremde" ist für Deutschland längst keine Fremde mehr, und alles, was in dieser Komödie geschieht, würde, so dramatisch-explosiv es endlich auch dem Schlusse zustrebt, vom Standpunkte der Wahrscheinlichkeit und der Logik aus nachdrücklich zu bekämpfen sein. Dies nach dreizehn Jahren zu tun, heute, da Dumas selbst vielleicht über die Mängel seines Werkes die Achseln zuckt, wäre eine des Ritters von la Mancha würdige Aufgabe.

30. Oktober.

Zu jenen Partien, in denen die Kunst der Frau Niemann-Raabe sich frei entfalten kann, zählt in hervorragendem Maße die Titelrolle von Dumas' „Francillon". Hier findet die Künstlerin vollauf Gelegenheit, durch die Beredsamkeit des Wortes, des Tons und der Gebärde die ganze Skala der Empfindungen zu veranschaulichen, von denen die Seele einer heißblütigen und exzentrischen Frau beherrscht werden kann. Liebe, Zärtlichkeit, Hingebung, Mißtrauen, Sorge, Furcht, Zorn, Haß und eine bis zur Selbstvernichtung gesteigerte Verzweiflung, — alle diese Gemütsfarben, mit denen der Dichter hier arbeitet, wollen glaubwürdig aufgetragen und geschickt abschattiert sein. Wie groß Frau Niemann in dieser Gefühlsmalerei ist, wie trefflich sie vornehmlich zwischen zwei entgegengesetzten Stimmungen zu balancieren versteht, wie sie, temperamentvoll bis in die Fingerspitzen hinein, den Kampf mit der Leidenschaftlichkeit ihres Naturells darzustellen und mit unterdrückten, halben Lauten Verständlicheres und Ergreifenderes auszudrücken weiß als andere durch langatmige Tiraden, hat heute auch ihre Francillon wieder überzeugend dargetan.

Das Stück gibt der Heldin Anlaß, sich über den rechtmäßigen Besitz ihres schönen Haares mit unzweideutiger Bestimmtheit auszuweisen und sich mit dem Geschmack einer Pariser Modedame zu kleiden. Schöne Toiletten haben dem Talent und der Erscheinung einer Künstlerin noch niemals Abbruch getan. Auch heute nicht. Die blonde Anmut des Gastes gelangte an seiner Kunst zu erfreulicher Geltung.

Von der sonstigen Besetzung des Stückes, das von der Hauptrolle vollkommen geführt und ausgefüllt wird, ist wenig mehr hervorzuheben als das episodistische Liebespaar, das von Herrn Alexis Müller und Fräulein Minow wirksam gegeben wurde.

Das Schauspiel selbst erregte lebhafteres Interesse, als man mit Rücksicht auf seine Abgespieltheit hätte erwarten sollen. Das Stück ist alt, aber vielleicht war das diesjährige Publikum jung, oder noch richtiger: das, was der Dichter ausführt, zählt zu jenen Wahrheiten, die, weil sie ewig sind wie die Not der Liebe, die Vergänglichkeit der Treue und die Zerbrechlichkeit der Schwüre, immer wieder an die Herzen greifen, so oft man sie auch schon gehört haben mag.

1890

2. Januar.

„S o d o m s E n d e" ist so weit davon entfernt, ein vollkommenes Drama zu sein, daß sein Eindruck sicher viel mehr als die Wirkung schlechterer oder besserer Stücke von der Stimmung des Augenblicks bedingt ist. Barrière hat in seinen „Filles de marbre" schon vor einem Menschenalter einen Vorwurf behandelt, der mehrfach an das Problem Willy Janikow erinnert. Das Stück brachte trotz seiner Mängel hier eine so tiefgehende Wirkung hervor, daß man alles Nebensächliche viel deutlicher als nebensächlich erkannte, als dies in Berlin der Fall war, und daß die Absicht des Dichters, die Schicksale eines interessanten Einzellebens aus den Einflüssen eines kühn veranschaulichten Milieus logisch zu entwickeln, deshalb weit bereitwilliger empfunden wurde. Es ist soviel Elementares in dem tapfern Wahrheitsdrange, der das Stück in seinen Hauptstellen beherrscht, daß man über das Irrige seiner Einzelzüge ohne Schwierigkeit hinwegkommt.

Als Abbé Sieyès seine zündende Flugschrift: „Qu'est ce que le tiers-état?" veröffentlichte, tadelte Necker den Stil, in dem dieses Pamphlet geschrieben war. Das ist nicht jedermanns Sache, und auch das Publikum des gestrigen Abends verlor über den Bedenken, die hie und da von einem Verstoß, einer Länge, einer Übertreibung geweckt wurden, niemals das Große aus den Augen, das sich in der Entwickelung des Hauptcharakters gibt. So war der innere und äußere Erfolg des Stückes ein beständig ansteigender. Er machte auch vor der Verführungsszene des dritten Aktes nicht Halt, so eifrig auch einige

Herren im Parkett bei diesem Anlasse bestrebt waren, ihre Entrüstung über die Schlechtigkeit der Welt mit herzerfreuender Naivetät sich von der Seele zu pfeifen.

Herr Wallner, der dem Helden einige wirksame Züge seines trefflichen Oswald Alving beimischte, und Fräulein Franck, die ihre schwierige Aufgabe wie immer klug, sicher und temperamentvoll erfaßte, dann die Damen Minow und Eichenberg, sowie die Herren Schönfeld, Schneider und Diegelmann in den bedeutsameren Nebenrollen, — sie alle dürfen sich des merkwürdigen Abends und seines Erfolges freuen.

Starke Kürzungen haben manche Weitläufigkeit der Motivierung und manche Freiheit der Rede beseitigt, ohne den dramatischen Gehalt des Stückes zu benachteiligen. Schade nur, daß der Polizeipräsident von Frankfurt, der, wie verlautet, an der Regiearbeit diesmal hervorragenden Anteil genommen, nicht einige Längen des Stückes, die ungestrichen geblieben, aus ästhetischen Rücksichten beseitigt hat. So ist die Szene des alten Janikow im vierten Akte nicht bloß überflüssig, sondern weil sie die Handlung in einem wichtigen Momente aufhält, geradezu störend. An dieser Stelle wäre ein energisches Einschreiten der bewaffneten Macht von erheblichem Werte gewesen.

Ein anderer störender Eindruck des Abends stammt aus dem Zuschauerraum. Hier schienen alle Champions des Frankfurter Katarrhs sich zu einem wahren Wetthusten um die Meisterschaft der Welt vereinigt zu haben.

31. Januar.

Die Wiederaufführung des Grillparzerschen Märchens „Der Traum ein Leben“ versammelte heute eine kleine, aber hochgestimmte Gemeinde, die sich mit williger Empfänglichkeit in den

Geist der Dichtung vertiefte. Die Darstellung ist im Wesentlichen von früheren Vorstellungen her bekannt. Neu war der Rustan des Herrn Freiburg, der Grillparzers Trochäen verständig sprach und auch im Spiel überall da, wo er den Ausdruck der Leidenschaftlichkeit nicht bis ins Groteske steigerte, wirkungsvolle Momente hatte. Wäre es möglich, daß der Künstler die Hälfte von dem, was er gelernt hat, wieder verlernte und das Mangelnde in der Schule der Einfachheit nachholte, so könnten seine Mittel ihm leicht den Weg zu größeren Erfolgen bahnen. Von den übrigen Mitwirkenden sind Fräulein Gündel als Mirza, Herr Hermann mit seiner trefflichen Darstellung des Zanga, Herr Römpler in der stummen Rolle des Kaleb, Herr Diegelmann als König, Herr A. Müller als Massud und Herr Zademack sowie Frau Ernst in den beiden allegorischen Partieen lobend zu erwähnen.

Die Inszenierung des Stückes, die seit jeher den Regisseuren erhebliche Schwierigkeiten bereitet hat, ist eine überlegte, sorgfältige und geschmackvolle; sie unterbricht nirgends die poetisch-romantische Stimmung, die aus der Dichtung hervorfließt, und schmiegt sich in ihren Behelfen, die das Kolorit des Märchenhaften festhalten, den Absichten des Poeten feinfühlig an. Bei der Markierung des bedeutsamen Augenblicks, da die Wirklichkeit aufhört und Rustans Traum beginnt, befolgt die Regie den traditionellen Vorgang: neben dem Lager des Helden steht ein schwarz gekleideter Genius, der Tod, und ein weißgekleideter, der Schlaf. Letzterer entzündet, wie der Dichter es vorschreibt, seine Fackel an der des ersteren; im Hintergrunde erscheint der exotische Wald, worin im nächsten Aufzuge der tatenreiche Traum zu spielen anhebt. Hiermit ist für jeden, der das Stück schon kennt, der Übergang aus dem Realen in das Erträumte zur Genüge verdeutlicht. Aber

findet, kann durch eine dieser drei Formen gerettet werden. Die Herzogin hat kein Kind. Sie haben gehört, sie ist soeben in die Kirche gegangen. Findet sie auch dort keinen Trost, so bleibt nur noch eines übrig: der Geliebte!

Frau v. Rumières: Aber, Unglücklicher, der Geliebte rettet nicht, er verdirbt!

Remonin: Das kommt auf den Geliebten an!

Frau v. Rumières: Und Sie glauben, daß es Männer gibt, die so innig lieben und zugleich so edel sind, daß sie die Frau respektieren, die sie anbeten und die sie nicht heiraten können?

Remonin: Ich glaube es nicht, ich weiß es!

Frau v. Rumières: Und was wird schließlich aus unseren beiden Liebenden werden?

Remonin: Sie werden sich heiraten!

Frau v. Rumières: Wie? Sie werden sich heiraten?

Remonin: Natürlich, sie lieben sich ja!

Frau v. Rumières: Aber der Gatte, der Herzog, mein Cousin? Was wird aus ihm?

Remonin: Der geht mich nichts an. Der wird im entscheidenden Augenblick schon verschwinden, das ist Sache der Götter! . . .

Herr Remonin schildert nun, wie er sich das Verschwinden des Herzogs denkt. Er entwickelt die Theorie der Vibrionen, jener mikroskopischen Gebilde, die in den Körpern die Verwesung erzeugen. Die Gesellschaft ist ein Körper wie jeder andere, auch sie hat daher ihre Vibrionen, die eifrig daran arbeiten, den Prozeß der Fäulnis durchzuführen. Zum Glück will die Natur nicht den Tod, sondern das Leben; der Tod ist eines ihrer Mittel, das Leben ihr Ziel. Sie bekämpft also diese Werkzeuge der Vernichtung und bewirkt, daß ihre verderbenbringende Kraft sich wider sie selbst kehre. Daher geschieht es, daß die männliche Vibrio eines Tages, wenn sie zu viel getrunken, das Fenster für die Tür hält und zerschmettert auf das Straßenpflaster hinsinkt oder daß sie, wenn sie sich im Spiel ruiniert hat, oder wenn sie merkt, daß ihre weibliche Vibrio sie hintergeht, eine Pistolenkugel dahinfeuert, wo sie glaubt, daß sie ihr Herz habe, oder endlich, daß sie von einer größeren Vibrio einfach aufgefressen wird. Die gedankenlose Menge sieht in

diesen Vorgängen nur die Tatsachen, der Beobachter erblickt darin ein Gesetz. „Und auf solche Weise wird es in dem gegebenen Falle eines schönen Tages heißen: Der Herzog liegt im Sterben, der Herr Herzog ist tot."

In engerem Zusammenhange mit dieser Theorie steht eine Anschauung, die der gelehrte Mann bei einer späteren Gelegenheit äußert. Die Herzogin und die abenteuernde „Fremde" Mrs. Clarkson, die dem Stücke den Namen gegeben hat, wiewohl sie keineswegs im Mittelpunkte der Handlung steht, lieben einen und denselben Mann, und die Amerikanerin ist entschlossen, ihre Nebenbuhlerin auf Tod und Leben zu bekämpfen. Zwischen ihr und Remonin kommt es nun zu folgendem bemerkenswerten Gedanken-Austausch:

Remonin: Ich weiß nicht, wie es kommt, aber ich bilde mir ein, Sie planen Böses gegen das arme Kind. Wohlan: Merken Sie sich, was Ihnen ein alter Philosoph sagt: Sie werden besiegt werden; das Gute ist immer stärker als das Schlechte!

Mrs. Clarkson: So? Weshalb sieht man dann das Schlechte so oft über das Gute triumphieren?

Remonin: Weil man nicht lange genug beobachtet.

Man ersieht aus diesen Zitaten, daß der Verfasser der „Fremden" im Gegensatz zu dem Mitverfasser des Dramas „Die Affaire Clemenceau", mit der ins Große und Freie treffenden, rücksichtslosen Offenheit des wahren Dichters die verlogenen und verkrüppelten Empfindungen der modernen Gesellschaft wie mit einem Faustschlag zu treffen versteht.

Gibt es ein klareres Recht, als das Recht der Liebe? Gibt es einen ermutigenderen Sieg, als den Sieg des Guten? Wie? Weil ein Mann, der einen Talar trägt und gewöhnlich glatt rasiert ist, in einer zugigen Kirche ein paar Worte vor sich hinmurmelt, oder ein steifer Beamter ein nüchternes Protokoll aufnimmt, deshalb sollten zwei Herzen, die sich erkannt und in sich das Glück dieses erbärmlichen Erdenlebens gefunden haben, für immer aufeinander verzichten

müssen? Und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil Frau X. vermutlich verächtlich lächeln, Herr Y. die Augenbrauen in die Höhe ziehen und Frau Z. salbungsvoll an ihre flache Brust schlagen wird? Und wenn wir auch nicht an den Sieg des Guten glauben, weil sich trotz aller Dauer der Beobachtung hienieden noch alle Zeit gezeigt hat, daß immer nur das Gemeine es ist, das mit seiner vis inertiae jedes Edle zu Falle bringt und erstickt — deswegen sollte es uns nicht erbauen und erheben, wenn wir sehen, daß ein erleuchteter Geist mit den Flammenworten der Begeisterung die Sache einer schönen Utopie verficht?

In dieser tapferen und befreienden Tendenz liegt die Wirkung des Dumas'schen Dramas, in wenig anderem. Sie ist es, die das Stück, als wäre es mit Kork ausgelegt, trotz aller Schwerfälligkeiten, die es belasten, an die grünen Gestade des Erfolges trägt. Die Gefühle, die in unserem Herzen zutiefst liegen und nur an den Pfingsttagen des Lebens aus dieser Gruft emporsteigen, drängen sich dem Dichter entgegen und antworten seinem Weckruf. In größerer oder geringerer Stärke sind diese Gefühle allen gemeinsam, und da die kaltherzigsten Egoisten im Theater oft ebensoviel Tränen haben wie die lichtesten Seelen, kann eine Dichtung, die das Recht der Liebe betont und den Sieg des Guten weissagt, leicht den Eindruck einer Offenbarung erzielen.

Diese „Fremde" ist für Deutschland längst keine Fremde mehr, und alles, was in dieser Komödie geschieht, würde, so dramatisch-explosiv es endlich auch dem Schlusse zustrebt, vom Standpunkte der Wahrscheinlichkeit und der Logik aus nachdrücklich zu bekämpfen sein. Dies nach dreizehn Jahren zu tun, heute, da Dumas selbst vielleicht über die Mängel seines Werkes die Achseln zuckt, wäre eine des Ritters von la Mancha würdige Aufgabe.

30. Oktober.

Zu jenen Partien, in denen die Kunst der Frau Niemann-Raabe sich frei entfalten kann, zählt in hervorragendem Maße die Titelrolle von Dumas' „Francillon". Hier findet die Künstlerin vollauf Gelegenheit, durch die Beredsamkeit des Wortes, des Tons und der Gebärde die ganze Skala der Empfindungen zu veranschaulichen, von denen die Seele einer heißblütigen und exzentrischen Frau beherrscht werden kann. Liebe, Zärtlichkeit, Hingebung, Mißtrauen, Sorge, Furcht, Zorn, Haß und eine bis zur Selbstvernichtung gesteigerte Verzweiflung, — alle diese Gemütsfarben, mit denen der Dichter hier arbeitet, wollen glaubwürdig aufgetragen und geschickt abschattiert sein. Wie groß Frau Niemann in dieser Gefühlsmalerei ist, wie trefflich sie vornehmlich zwischen zwei entgegengesetzten Stimmungen zu balancieren versteht, wie sie, temperamentvoll bis in die Fingerspitzen hinein, den Kampf mit der Leidenschaftlichkeit ihres Naturells darzustellen und mit unterdrückten, halben Lauten Verständlicheres und Ergreifenderes auszudrücken weiß als andere durch langatmige Tiraden, hat heute auch ihre Francillon wieder überzeugend dargetan.

Das Stück gibt der Heldin Anlaß, sich über den rechtmäßigen Besitz ihres schönen Haares mit unzweideutiger Bestimmtheit auszuweisen und sich mit dem Geschmack einer Pariser Modedame zu kleiden. Schöne Toiletten haben dem Talent und der Erscheinung einer Künstlerin noch niemals Abbruch getan. Auch heute nicht. Die blonde Anmut des Gastes gelangte an seiner Kunst zu erfreulicher Geltung.

Von der sonstigen Besetzung des Stückes, das von der Hauptrolle vollkommen geführt und ausgefüllt wird, ist wenig mehr hervorzuheben als das episodistische Liebespaar, das von Herrn Alexis Müller und Fräulein Minow wirksam gegeben wurde.

Das Schauspiel selbst erregte lebhafteres Interesse, als man mit Rücksicht auf seine Abgespieltheit hätte erwarten sollen. Das Stück ist alt, aber vielleicht war das diesjährige Publikum jung, oder noch richtiger: das, was der Dichter ausführt, zählt zu jenen Wahrheiten, die, weil sie ewig sind wie die Not der Liebe, die Vergänglichkeit der Treue und die Zerbrechlichkeit der Schwüre, immer wieder an die Herzen greifen, so oft man sie auch schon gehört haben mag.

1890

2. Januar.

„Sodoms Ende“ ist so weit davon entfernt, ein vollkommenes Drama zu sein, daß sein Eindruck sicher viel mehr als die Wirkung schlechterer oder besserer Stücke von der Stimmung des Augenblicks bedingt ist. Barrière hat in seinen „Filles de marbre“ schon vor einem Menschenalter einen Vorwurf behandelt, der mehrfach an das Problem Willy Janikow erinnert. Das Stück brachte trotz seiner Mängel hier eine so tiefgehende Wirkung hervor, daß man alles Nebensächliche viel deutlicher als nebensächlich erkannte, als dies in Berlin der Fall war, und daß die Absicht des Dichters, die Schicksale eines interessanten Einzellebens aus den Einflüssen eines kühn veranschaulichten Milieus logisch zu entwickeln, deshalb weit bereitwilliger empfunden wurde. Es ist soviel Elementares in dem tapfern Wahrheitsdrange, der das Stück in seinen Hauptstellen beherrscht, daß man über das Irrige seiner Einzelzüge ohne Schwierigkeit hinwegkommt.

Als Abbé Sieyès seine zündende Flugschrift: „Qu'est ce que le tiers-état?“ veröffentlichte, tadelte Necker den Stil, in dem dieses Pamphlet geschrieben war. Das ist nicht jedermanns Sache, und auch das Publikum des gestrigen Abends verlor über den Bedenken, die hie und da von einem Verstoß, einer Länge, einer Übertreibung geweckt wurden, niemals das Große aus den Augen, das sich in der Entwickelung des Hauptcharakters gibt. So war der innere und äußere Erfolg des Stückes ein beständig ansteigender. Er machte auch vor der Verführungsszene des dritten Aktes nicht Halt, so eifrig auch einige

Herren im Parkett bei diesem Anlasse bestrebt waren, ihre Entrüstung über die Schlechtigkeit der Welt mit herzerfreuender Naivetät sich von der Seele zu pfeifen.

Herr Wallner, der dem Helden einige wirksame Züge seines trefflichen Oswald Alving beimischte, und Fräulein Franck, die ihre schwierige Aufgabe wie immer klug, sicher und temperamentvoll erfaßte, dann die Damen Minow und Eichenberg, sowie die Herren Schönfeld, Schneider und Diegelmann in den bedeutsameren Nebenrollen, — sie alle dürfen sich des merkwürdigen Abends und seines Erfolges freuen.

Starke Kürzungen haben manche Weitläufigkeit der Motivierung und manche Freiheit der Rede beseitigt, ohne den dramatischen Gehalt des Stückes zu benachteiligen. Schade nur, daß der Polizeipräsident von Frankfurt, der, wie verlautet, an der Regiearbeit diesmal hervorragenden Anteil genommen, nicht einige Längen des Stückes, die ungestrichen geblieben, aus ästhetischen Rücksichten beseitigt hat. So ist die Szene des alten Janikow im vierten Akte nicht bloß überflüssig, sondern weil sie die Handlung in einem wichtigen Momente aufhält, geradezu störend. An dieser Stelle wäre ein energisches Einschreiten der bewaffneten Macht von erheblichem Werte gewesen.

Ein anderer störender Eindruck des Abends stammt aus dem Zuschauerraum. Hier schienen alle Champions des Frankfurter Katarrhs sich zu einem wahren Wetthusten um die Meisterschaft der Welt vereinigt zu haben.

31. Januar.

Die Wiederaufführung des Grillparzerschen Märchens „Der Traum ein Leben“ versammelte heute eine kleine, aber hochgestimmte Gemeinde, die sich mit williger Empfänglichkeit in den

Geist der Dichtung vertiefte. Die Darstellung ist im Wesentlichen von früheren Vorstellungen her bekannt. Neu war der Rustan des Herrn Freiburg, der Grillparzers Trochäen verständig sprach und auch im Spiel überall da, wo er den Ausdruck der Leidenschaftlichkeit nicht bis ins Groteske steigerte, wirkungsvolle Momente hatte. Wäre es möglich, daß der Künstler die Hälfte von dem, was er gelernt hat, wieder verlernte und das Mangelnde in der Schule der Einfachheit nachholte, so könnten seine Mittel ihm leicht den Weg zu größeren Erfolgen bahnen. Von den übrigen Mitwirkenden sind Fräulein Gündel als Mirza, Herr Hermann mit seiner trefflichen Darstellung des Zanga, Herr Römpler in der stummen Rolle des Kaleb, Herr Diegelmann als König, Herr A. Müller als Massud und Herr Zademack sowie Frau Ernst in den beiden allegorischen Partieen lobend zu erwähnen.

Die Inszenierung des Stückes, die seit jeher den Regisseuren erhebliche Schwierigkeiten bereitet hat, ist eine überlegte, sorgfältige und geschmackvolle; sie unterbricht nirgends die poetisch-romantische Stimmung, die aus der Dichtung herv orfließt, und schmiegt sich in ihren Behelfen, die das Kolorit des Märchenhaften festhalten, den Absichten des Poeten feinfühlig an. Bei der Markierung des bedeutsamen Augenblicks, da die Wirklichkeit aufhört und Rustans Traum beginnt, befolgt die Regie den traditionellen Vorgang: neben dem Lager des Helden steht ein schwarz gekleideter Genius, der Tod, und ein weißgekleideter, der Schlaf. Letzterer entzündet, wie der Dichter es vorschreibt, seine Fackel an der des ersteren; im Hintergrunde erscheint der exotische Wald, worin im nächsten Aufzuge der tatenreiche Traum zu spielen anhebt. Hiermit ist für jeden, der das Stück schon kennt, der Übergang aus dem Realen in das Erträumte zur Genüge verdeutlicht. Aber

findet, kann durch eine dieser drei Formen gerettet werden. Die Herzogin hat kein Kind. Sie haben gehört, sie ist soeben in die Kirche gegangen. Findet sie auch dort keinen Trost, so bleibt nur noch eines übrig: der Geliebte!

Frau v. Rumières: Aber, Unglücklicher, der Geliebte rettet nicht, er verdirbt!

Remonin: Das kommt auf den Geliebten an!

Frau v. Rumières: Und Sie glauben, daß es Männer gibt, die so innig lieben und zugleich so edel sind, daß sie die Frau respektieren, die sie anbeten und die sie nicht heiraten können?

Remonin: Ich glaube es nicht, ich weiß es!

Frau v. Rumières: Und was wird schließlich aus unseren beiden Liebenden werden?

Remonin: Sie werden sich heiraten!

Frau v. Rumières: Wie? Sie werden sich heiraten?

Remonin: Natürlich, sie lieben sich ja!

Frau v. Rumières: Aber der Gatte, der Herzog, mein Cousin? Was wird aus ihm?

Remonin: Der geht mich nichts an. Der wird im entscheidenden Augenblick schon verschwinden, das ist Sache der Götter! . . .

Herr Remonin schildert nun, wie er sich das Verschwinden des Herzogs denkt. Er entwickelt die Theorie der Vibrionen, jener mikroskopischen Gebilde, die in den Körpern die Verwesung erzeugen. Die Gesellschaft ist ein Körper wie jeder andere, auch sie hat daher ihre Vibrionen, die eifrig daran arbeiten, den Prozeß der Fäulnis durchzuführen. Zum Glück will die Natur nicht den Tod, sondern das Leben; der Tod ist eines ihrer Mittel, das Leben ihr Ziel. Sie bekämpft also diese Werkzeuge der Vernichtung und bewirkt, daß ihre verderbenbringende Kraft sich wider sie selbst kehre. Daher geschieht es, daß die männliche Vibrio eines Tages, wenn sie zu viel getrunken, das Fenster für die Tür hält und zerschmettert auf das Straßenpflaster hinsinkt oder daß sie, wenn sie sich im Spiel ruiniert hat, oder wenn sie merkt, daß ihre weibliche Vibrio sie hintergeht, eine Pistolenkugel dahinfeuert, wo sie glaubt, daß sie ihr Herz habe, oder endlich, daß sie von einer größeren Vibrio einfach aufgefressen wird. Die gedankenlose Menge sieht in

diesen Vorgängen nur die Tatsachen, der Beobachter erblickt darin ein Gesetz. „Und auf solche Weise wird es in dem gegebenen Falle eines schönen Tages heißen: Der Herzog liegt im Sterben, der Herr Herzog ist tot.“

In engerem Zusammenhange mit dieser Theorie steht eine Anschauung, die der gelehrte Mann bei einer späteren Gelegenheit äußert. Die Herzogin und die abenteuernde „Fremde“ Mrs. Clarkson, die dem Stücke den Namen gegeben hat, wiewohl sie keineswegs im Mittelpunkte der Handlung steht, lieben einen und denselben Mann, und die Amerikanerin ist entschlossen, ihre Nebenbuhlerin auf Tod und Leben zu bekämpfen. Zwischen ihr und Remonin kommt es nun zu folgendem bemerkenswerten Gedanken-Austausch:

Remonin: Ich weiß nicht, wie es kommt, aber ich bilde mir ein, Sie planen Böses gegen das arme Kind. Wohlan: Merken Sie sich, was Ihnen ein alter Philosoph sagt: Sie werden besiegt werden; das Gute ist immer stärker als das Schlechte!

Mrs. Clarkson: So? Weshalb sieht man dann das Schlechte so oft über das Gute triumphieren?

Remonin: Weil man nicht lange genug beobachtet.

Man ersieht aus diesen Zitaten, daß der Verfasser der „Fremden“ im Gegensatz zu dem Mitverfasser des Dramas „Die Affaire Clemenceau“, mit der ins Große und Freie treffenden, rücksichtslosen Offenheit des wahren Dichters die verlogenen und verkrüppelten Empfindungen der modernen Gesellschaft wie mit einem Faustschlag zu treffen versteht.

Gibt es ein klareres Recht, als das Recht der Liebe? Gibt es einen ermutigenderen Sieg, als den Sieg des Guten? Wie? Weil ein Mann, der einen Talar trägt und gewöhnlich glatt rasiert ist, in einer zugigen Kirche ein paar Worte vor sich hinmurmelt, oder ein steifer Beamter ein nüchternes Protokoll aufnimmt, deshalb sollten zwei Herzen, die sich erkannt und in sich das Glück dieses erbärmlichen Erdenlebens gefunden haben, für immer aufeinander verzichten

müssen? Und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil Frau X. vermutlich verächtlich lächeln, Herr Y. die Augenbrauen in die Höhe ziehen und Frau Z. salbungsvoll an ihre flache Brust schlagen wird? Und wenn wir auch nicht an den Sieg des Guten glauben, weil sich trotz aller Dauer der Beobachtung hienieden noch alle Zeit gezeigt hat, daß immer nur das Gemeine es ist, das mit seiner vis inertiae jedes Edle zu Falle bringt und erstickt — deswegen sollte es uns nicht erbauen und erheben, wenn wir sehen, daß ein erleuchteter Geist mit den Flammenworten der Begeisterung die Sache einer schönen Utopie verficht?

In dieser tapferen und befreienden Tendenz liegt die Wirkung des Dumas'schen Dramas, in wenig anderem. Sie ist es, die das Stück, als wäre es mit Kork ausgelegt, trotz aller Schwerfälligkeiten, die es belasten, an die grünen Gestade des Erfolges trägt. Die Gefühle, die in unserem Herzen zutiefst liegen und nur an den Pfingsttagen des Lebens aus dieser Gruft emporsteigen, drängen sich dem Dichter entgegen und antworten seinem Weckruf. In größerer oder geringerer Stärke sind diese Gefühle allen gemeinsam, und da die kaltherzigsten Egoisten im Theater oft ebensoviel Tränen haben wie die lichtesten Seelen, kann eine Dichtung, die das Recht der Liebe betont und den Sieg des Guten weissagt, leicht den Eindruck einer Offenbarung erzielen.

Diese „Fremde" ist für Deutschland längst keine Fremde mehr, und alles, was in dieser Komödie geschieht, würde, so dramatisch-explosiv es endlich auch dem Schlusse zustrebt, vom Standpunkte der Wahrscheinlichkeit und der Logik aus nachdrücklich zu bekämpfen sein. Dies nach dreizehn Jahren zu tun, heute, da Dumas selbst vielleicht über die Mängel seines Werkes die Achseln zuckt, wäre eine des Ritters von la Mancha würdige Aufgabe.

30. Oktober.

Zu jenen Partien, in denen die Kunst der Frau Niemann-Raabe sich frei entfalten kann, zählt in hervorragendem Maße die Titelrolle von Dumas' „Francillon". Hier findet die Künstlerin vollauf Gelegenheit, durch die Beredsamkeit des Wortes, des Tons und der Gebärde die ganze Skala der Empfindungen zu veranschaulichen, von denen die Seele einer heißblütigen und exzentrischen Frau beherrscht werden kann. Liebe, Zärtlichkeit, Hingebung, Mißtrauen, Sorge, Furcht, Zorn, Haß und eine bis zur Selbstvernichtung gesteigerte Verzweiflung, — alle diese Gemütsfarben, mit denen der Dichter hier arbeitet, wollen glaubwürdig aufgetragen und geschickt abschattiert sein. Wie groß Frau Niemann in dieser Gefühlsmalerei ist, wie trefflich sie vornehmlich zwischen zwei entgegengesetzten Stimmungen zu balancieren versteht, wie sie, temperamentvoll bis in die Fingerspitzen hinein, den Kampf mit der Leidenschaftlichkeit ihres Naturells darzustellen und mit unterdrückten, halben Lauten Verständlicheres und Ergreifenderes auszudrücken weiß als andere durch langatmige Tiraden, hat heute auch ihre Francillon wieder überzeugend dargetan.

Das Stück gibt der Heldin Anlaß, sich über den rechtmäßigen Besitz ihres schönen Haares mit unzweideutiger Bestimmtheit auszuweisen und sich mit dem Geschmack einer Pariser Modedame zu kleiden. Schöne Toiletten haben dem Talent und der Erscheinung einer Künstlerin noch niemals Abbruch getan. Auch heute nicht. Die blonde Anmut des Gastes gelangte an seiner Kunst zu erfreulicher Geltung.

Von der sonstigen Besetzung des Stückes, das von der Hauptrolle vollkommen geführt und ausgefüllt wird, ist wenig mehr hervorzuheben als das episodistische Liebespaar, das von Herrn Alexis Müller und Fräulein Minow wirksam gegeben wurde.

Das Schauspiel selbst erregte lebhafteres Interesse, als man mit Rücksicht auf seine Abgespieltheit hätte erwarten sollen. Das Stück ist alt, aber vielleicht war das diesjährige Publikum jung, oder noch richtiger: das, was der Dichter ausführt, zählt zu jenen Wahrheiten, die, weil sie ewig sind wie die Not der Liebe, die Vergänglichkeit der Treue und die Zerbrechlichkeit der Schwüre, immer wieder an die Herzen greifen, so oft man sie auch schon gehört haben mag.

1890

2. Januar.

„Sodoms Ende“ ist so weit davon entfernt, ein vollkommenes Drama zu sein, daß sein Eindruck sicher viel mehr als die Wirkung schlechterer oder besserer Stücke von der Stimmung des Augenblicks bedingt ist. Barrière hat in seinen „Filles de marbre“ schon vor einem Menschenalter einen Vorwurf behandelt, der mehrfach an das Problem Willy Janikow erinnert. Das Stück brachte trotz seiner Mängel hier eine so tiefgehende Wirkung hervor, daß man alles Nebensächliche viel deutlicher als nebensächlich erkannte, als dies in Berlin der Fall war, und daß die Absicht des Dichters, die Schicksale eines interessanten Einzellebens aus den Einflüssen eines kühn veranschaulichten Milieus logisch zu entwickeln, deshalb weit bereitwilliger empfunden wurde. Es ist soviel Elementares in dem tapfern Wahrheitsdrange, der das Stück in seinen Hauptstellen beherrscht, daß man über das Irrige seiner Einzelzüge ohne Schwierigkeit hinwegkommt.

Als Abbé Sieyès seine zündende Flugschrift: „Qu'est ce que le tiers-état?“ veröffentlichte, tadelte Recker den Stil, in dem dieses Pamphlet geschrieben war. Das ist nicht jedermanns Sache, und auch das Publikum des gestrigen Abends verlor über den Bedenken, die hie und da von einem Verstoß, einer Länge, einer Übertreibung geweckt wurden, niemals das Große aus den Augen, das sich in der Entwickelung des Hauptcharakters gibt. So war der innere und äußere Erfolg des Stückes ein beständig ansteigender. Er machte auch vor der Verführungsszene des dritten Aktes nicht Halt, so eifrig auch einige

Herren im Parkett bei diesem Anlasse bestrebt waren, ihre Entrüstung über die Schlechtigkeit der Welt mit herzerfreuender Naivetät sich von der Seele zu pfeifen.

Herr Wallner, der dem Helden einige wirksame Züge seines trefflichen Oswald Alving beimischte, und Fräulein Franck, die ihre schwierige Aufgabe wie immer klug, sicher und temperamentvoll erfaßte, dann die Damen Minow und Eichenberg, sowie die Herren Schönfeld, Schneider und Diegelmann in den bedeutsameren Nebenrollen, — sie alle dürfen sich des merkwürdigen Abends und seines Erfolges freuen.

Starke Kürzungen haben manche Weitläufigkeit der Motivierung und manche Freiheit der Rede beseitigt, ohne den dramatischen Gehalt des Stückes zu benachteiligen. Schade nur, daß der Polizeipräsident von Frankfurt, der, wie verlautet, an der Regiearbeit diesmal hervorragenden Anteil genommen, nicht einige Längen des Stückes, die ungestrichen geblieben, aus ästhetischen Rücksichten beseitigt hat. So ist die Szene des alten Janikow im vierten Akte nicht bloß überflüssig, sondern weil sie die Handlung in einem wichtigen Momente aufhält, geradezu störend. An dieser Stelle wäre ein energisches Einschreiten der bewaffneten Macht von erheblichem Werte gewesen.

Ein anderer störender Eindruck des Abends stammt aus dem Zuschauerraum. Hier schienen alle Champions des Frankfurter Katarrhs sich zu einem wahren Wetthusten um die Meisterschaft der Welt vereinigt zu haben.

31. Januar.

Die Wiederaufführung des Grillparzerschen Märchens „Der Traum ein Leben" versammelte heute eine kleine, aber hochgestimmte Gemeinde, die sich mit williger Empfänglichkeit in den

Geist der Dichtung vertiefte. Die Darstellung ist im Wesentlichen von früheren Vorstellungen her bekannt. Neu war der Rustan des Herrn Freiburg, der Grillparzers Trochäen verständig sprach und auch im Spiel überall da, wo er den Ausdruck der Leidenschaftlichkeit nicht bis ins Groteske steigerte, wirkungsvolle Momente hatte. Wäre es möglich, daß der Künstler die Hälfte von dem, was er gelernt hat, wieder verlernte und das Mangelnde in der Schule der Einfachheit nachholte, so könnten seine Mittel ihm leicht den Weg zu größeren Erfolgen bahnen. Von den übrigen Mitwirkenden sind Fräulein Gündel als Mirza, Herr Hermann mit seiner trefflichen Darstellung des Zanga, Herr Römpler in der stummen Rolle des Kaleb, Herr Diegelmann als König, Herr A. Müller als Massud und Herr Zademack sowie Frau Ernst in den beiden allegorischen Partieen lobend zu erwähnen.

Die Inszenierung des Stückes, die seit jeher den Regisseuren erhebliche Schwierigkeiten bereitet hat, ist eine überlegte, sorgfältige und geschmackvolle; sie unterbricht nirgends die poetisch-romantische Stimmung, die aus der Dichtung hervorfließt, und schmiegt sich in ihren Behelfen, die das Kolorit des Märchenhaften festhalten, den Absichten des Poeten feinfühlig an. Bei der Markierung des bedeutsamen Augenblicks, da die Wirklichkeit aufhört und Rustans Traum beginnt, befolgt die Regie den traditionellen Vorgang: neben dem Lager des Helden steht ein schwarz gekleideter Genius, der Tod, und ein weißgekleideter, der Schlaf. Letzterer entzündet, wie der Dichter es vorschreibt, seine Fackel an der des ersteren; im Hintergrunde erscheint der exotische Wald, worin im nächsten Aufzuge der tatenreiche Traum zu spielen anhebt. Hiermit ist für jeden, der das Stück schon kennt, der Übergang aus dem Realen in das Erträumte zur Genüge verdeutlicht. Aber

jedes Stück wird bei jeder Aufführung für einen Teil des Publikums zum ersten Male gegeben, und so oft Grillparzers Märchen in Szene geht, wiederholt sich, was Laube von der ersten Darstellung der Dichtung berichtet, daß sehr viele Zuschauer erst kurz vor Schluß, sobald die Uhr schlägt: „drei Uhr vor Tage", erraten und verstehen, um was es sich eigentlich gehandelt hat.

Man darf in dieser Hinsicht die Ahnungslosigkeit des Publikums, vor dessen Instinkten wir sonst den größten Respekt haben, ja nicht unterschätzen. Vielleicht würde es sich deshalb empfehlen, den Beginn des Schlafes nicht bloß sinnbildlich und dekorativ anzudeuten, sondern den Zuschauer auf die anfangende Fiktion noch dadurch ausdrücklicher hinzuweisen, daß man im Schlußbild des ersten Aktes alle Personen des Traumspiels zu einer Gruppe vereinigt und aus Nebeln aufsteigend, im Hintergrunde erscheinen läßt.

Ein kleines Malheur, das eine wichtige Stelle des zweiten Aktes schädigte, kann niemand anderem zur Last gelegt werden, als dem tückischen Zufall. Rustan hat nach der Schlange, die den König verfolgt, seinen Speer geschleudert, ohne das Untier zu treffen. Nun erscheint hoch oben der „geheimnisvolle Mann vom Felsen", der glücklicher als Rustan die Schlange zu erlegen hat. Aber, o Mißgeschick — seine Lanze verfängt sich in dem Gitternetz einer Dekoration und bleibt vor aller Augen darin hängen. Da trotzdem die Bestie unten sofort pflichtschuldigst krepierte, starb sie offenbar an Selbstmord. Es ist dies das erste beglaubigte Beispiel, daß eine Schlange zuvorkommend genug war, aus Rücksicht für eine große Dichtung ihrem Leben selber ein Ende zu machen.

15. Februar.

Der Erfolg der Saison, welcher der deutschen Bühne ein ursprüngliches und kraftvolles dramatisches Talent enthüllte und schenkte, wurde heute auch von unserem heimischen Theater-Publikum beglaubigt. Hermann Sudermanns Schauspiel „Die Ehre" fand in einer Darstellung, die billigeren Anforderungen genügen durfte, eine Aufnahme, die im großen und ganzen den Erwartungen entsprechen konnte. Die warme Teilnahme der Zuhörer begleitete das merkwürdige Stück durch alle seine Phasen; sie folgte, eifrig Partei nehmend, den Schicksalen der handelnden Personen; sie lauschte begierig den messerscharfen Dialogstellen, die von der Bühne herab die Mißstände der sozialen Ordnung und den Aberwitz des gesellschaftlichen Vorurteils bloßlegten. Lebhafter Beifall umklang die Darsteller mehrmals bei offener Szene und verdoppelt laut nach jedem Aktschluß. Kein gefälschter Applaus, keine erkünstelte Zustimmung — ein wahrer Ehrensalut der Hände und der Herzen für den glücklichen Dichter.

Man weiß, das Stück spielt im „Vorderhaus" und „Hinterhaus". Ersteres bewohnt ein reicher Fabrikbesitzer Kommerzienrat Mühlingk; letzteres der alte Heinecke, der einst Arbeiter in Mühlingks Fabrik gewesen. Über die Art der Beziehungen, die zwischen beiden Häusern obwalten, gibt Frau Heinecke folgende Auskunft:

„Das sind nun so an die siebzehn Jahre — da bekam der aus dem Vorderhause, was unser Brotherr war, die Kommerzienrats-Titelatur. — Und darum gab's 'ne große Festivität und Eklipagen und Illemination und dergleichen und Freibier fürs ganze Fabrikpersonal. — Nu mag mein Mann wol'n bisken angedudelt gewesen sind — und warum auch nich? — wenn's nischt kost't? — kurz, wie die Eklipagen gerad im Abfahren sind, gerät er unter die Räder und bricht Arm und Bein. Das hören nu die Herrschaften uf den Balkohn und lassen sich erkundigen nach Familienverhältnisse und so dergleichen, und weil's Herz

voll war von den neuen Titel, war die Hand doch offen, und sie versprachen, für uns zu sorgen und unsern Ältesten auf eigene Kosten erziehn zu lassen."

Dieser Älteste ist der Held des Stückes Robert Heinecke. Er wurde zunächst in eine Erziehungsanstalt geschickt, „wo er sich das Pli und so die Bildung anlernen tat."

„Und wenn er in den Ferien zu Hause kam, wurde er nach das Vorderhaus geladen zu Schakelade und Schlagsahne und überhaupt als Spielkamerad von's kleine jnädige Fräulein. Und späterhin schickten sie ihn nach Hamburg in die Lehre — fürs ausländische Geschäft — und als er neunzehn Jahre war, jings auf die Reise gleich bis ins hinterste Indien rin, wo 'ne janz barbarische Hitze soll sind. Da hat der Kommerzienrat einen Brudersohn zu sitzen, der ist da, um Kaffee und Tee inzusammeln. —"

All die Zeit hindurch wird er von der Sehnsucht nach seiner Familie, nach den Eltern und seiner Lieblingsschwester Alma bedrückt. Endlich findet er Gelegenheit, in die Heimat zurückzukehren. Kaum ist Robert jedoch daheim, so zeigt sich von Stunde zu Stunde klarer, daß er den Seinigen nur nahe sein konnte, so lang er fern von ihnen war. Zwei grundverschiedene und deshalb unversöhnliche Lebensauffassungen stoßen aufeinander. Mit seinem ganzen Denken und Empfinden gehört Robert in eine andere Welt. Ein höherer Bildungsgrad, eine bevorzugte gesellschaftliche Stellung und alles subtilere Gefühl, das daraus hervorwächst, mußte ihn für immer von einer Familie trennen, die, in den Niederungen der Armut ihr Dasein fristend und von den brutalen Notwendigkeiten des Lebens zu Boden getreten, gemein geblieben ist, ohne es zu wissen, und schlecht geworden ist, ohne es zu ahnen, und die Verachtung aller gut gekleideten Leute verdient, ohne doch innerlich eine Schuld daran zu haben. Vater und Mutter sind proletarisch bis in die Fingerspitzen, und die Schwester Alma ist eine jener Großstadtpflanzen, von denen Paul de Kock einst das tiefsinnige Wort sagte: „Nie-

mals weiß man genauer, wovon ein junges Mädchen lebt, als wenn man nicht weiß, wovon sie lebt".

Kurt Mühlingk, der Sohn aus dem Vorderhause, hat sich der Kleinen angenommen; er hat entdeckt, daß sie eine schöne Stimme habe und läßt sie in einem musikalischen Zirkel unterrichten, wo „lauter junge Damen aus den feinsten Familien verkehren, — eine ist sogar mit einem Husaren-Leutnant verlobt". Er macht ihr Geschenke und überhäuft sie mit Aufmerksamkeiten, und der gute Robert, blind und dumm, weiß sich vor Rührung über diese Großmut kaum zu fassen.

Dennoch fühlt er den ganzen Widerstreit seiner Lage, und die quälendsten Zweifel werden in ihm wach. Graf Trast, der mit ihm nach Europa gereist ist, kommt, den Freund im Elternhause zu begrüßen. Er hat am Abend vorher auf einem Maskenball ein Abenteuer mit einer blutjungen Berliner Bajadere gehabt und berichtet Robert über die Einzelheiten dieser Begegnung. Dann kommt es zwischen ihm, der die Verhältnisse des Hinterhauses sogleich durchschaut hat, und dem Freunde zu folgender Aussprache:

Robert.

Wenn ich Dir schildern wollte, was ich hier gelitten habe. Jedes ernsthafte Wort schien mir wie ein Faustschlag und jeder Scherz wie eine Ohrfeige. Es schien, als wüßte man nichts zu reden, als was mich verwundete . . . Ich glaubte, zur Heimat zurückzukehren und stehe einer fremden Welt gegenüber, in der ich kaum zu atmen wage. — Rate, was soll ich tun?

Trast.

Deine Koffer packen.

Robert.

Ich kann nicht. Höre weshalb. Ich habe eine Lieblingsschwester. Sie war ein Kind, als ich fortging. O, wie hab' ich mich auf das Wiedersehn gefreut! Und ich bin nicht enttäuscht, denn sie ist schöner und lieblicher aufgeblüht, als ich je hoffte. Aber meine Liebe zu ihr hat sich in Angst und Qual verwandelt. Ich zittere vor tausend Gefahren, die ich nicht zu nennen wage. Denn was sie tut und mit sich tun läßt, — in aller Unschuld

natürlich — widerspricht meinem Ehrgefühl auf Schritt und Tritt. Vorhin, als Du von jenem unreifen Laster erzähltest, ein Schauder lief mir da kalt über den Leib, — denn — nein und tausendmal nein. Hier ist mein Platz, hier steh' und fall ich!

Traft:

Ich gebe zu, Du hast Gründe, welche sich hören lassen. Aber Du bist in überreizter Stimmung. Ich wette, Du siehst zu schwarz.

Alma

(kommt mit einem Theebrett, worauf Weinflasche und Gläser. Der Graf, der seine Bajadere vom Abend vorher erkennt, fährt zusammen, sie stößt einen Schrei aus. Das Theebrett droht ihr zu entfallen).

Traft (eilt ihr zu Hilfe).

Fast gäb' es Scherben, mein Fräulein. (Für sich.) Es gibt Scherben.

Robert (die Schwester umfassend).

Sieh, lieber Traft, das ist sie. Nicht wahr, sie ist ein Engel? So, jetzt geh' zu ihm, gib ihm eine Patschhand und sag: Willkommen.

Alma (leise zu Traft).

Nicht ausplaudern — Sie.

Traft (bei Seite).

Unglücklicher. Wie schaff' ich ihn fort? — — — —

Dieser kräftige Schluß des vorzüglich orientierenden ersten Aktes deutet das Ziel der Handlung an. Die Wirklichkeit tritt an den Helden immer näher heran, bis sich ihm die Wahrheit über Alma gänzlich offenbart. Den höchsten Druck zeigt der Manometer des Stückes in dem Moment, da Kommerzienrat Mühlingk, der für Geld alles kaufen kann, für die „Ehre" Almas in munifizenter Weise eine Abfindungssumme von vierzigtausend Mark bezahlt. Der Eindruck, den diese Noblesse hervorbringt, verdeutlicht die Verschiedenartigkeit der sozialen Standpunkte auf das vollkommenste. Das Hinterhaus schwimmt in einem Freudentaumel und trifft alle Anstalten, den Sohn aus Batavia mit seinen unbequemen, unverständlichen und lächerlichen Anschauungen zur Tür hinauszuweisen.

Nach heftigen Kämpfen löst sich der Konflikt in der einzig vernünftigen Weise. Robert trennt sich von den Seinigen und kehrt nach Batavia zurück. Nach der neuen Heimat begleitet ihn außer Trast auch Leonore, die Tochter des Kommerzienrats, die den Helden liebt und hoch über den Anschauungen des Vorderhauses steht, und da Robert Sozius der marktbeherrschenden Kaffeefirma Trast u. Co. wird, nimmt selbst die geldstolze Familie Mühlingk schließlich keinen Anstand, sich mit der Gestaltung der Dinge zu befreunden.

Glücklich in der Wahl des Stoffes, kunstvoll in der Behandlung, gewandt in der Form und einnehmend im Vortrag, überzeugend anschaulich in der Zeichnung der Charaktere, vom Anfang bis zum Ende dramatisch aufsteigend und deshalb das Interesse des Hörers beständig wie mit Schrauben an sich ziehend — so würde dieses Stück als ein bedeutendes Werk gelten müssen, auch wenn der Ernst der Idee, die es zum Ausdruck bringt, und der strenge Geist der Wahrheit, der ihm inne wohnt, ihm nicht das Gepräge einer Tat verliehen.

Wie der Dichter die Wahrheit sagt, wie er mit der Einsicht des Denkers nirgends anklagt, sondern bloß Tatsachen feststellt, ja wie er eher das Niedrige in Schutz nimmt, weil es eine natürliche Folge der Verhältnisse und daher schuldlos ist, wie er beherzt der Wirklichkeit ins Auge blickt, wie er gegenüber der feigen Beschränktheit der gesellschaftlichen Konvention nachdrücklich-beredt die Sache der Vernunft und der Befreiung führt — alle diese Vorzüge begründen zur Genüge den Sieg des Stückes. Und noch in einem anderen Sinne ist dieses Drama eine Tat: es ist die erste Leistung, mit der die zum Leben, zur Wirklichkeit hindrängende neue Richtung, die in der deutschen Literatur nach Ausdruck ringt, nach all den konvulsivischen Erscheinungen eines

schwierigen Übergangsprozesses den Beweis führt, daß sie festen Boden unter den Füßen hat und das Gestade des echten dichterischen und künstlerischen Erfolges zu erreichen fähig ist.

13. März.

Herr Ernst Hartmann vom Burgtheater, einer der hervorragendsten Vertreter der Wiener Schauspielkunst, eröffnet heute als Petrucchio in der „Widerspenstigen" ein kurzes Gastspiel. Es ist das erste Mal, daß der Künstler in Frankfurt auftritt, und er, der Nachfolger und Erbe Karl Fichtners, seit länger als zwei Jahrzehnten eine Hauptstütze der Burg, ein anerkannter und verhätschelter Liebling des Wiener Theaterpublikums, hatte also bei uns zunächst den nämlichen Widerstand zu besiegen, mit dem jeder debütierende Anfänger zu kämpfen hat: den Gegensatz einer fremden Umgebung, die Möglichkeit einer fremden Geschmacksrichtung und die abwartende Zurückhaltung eines fremden Zuhörerkreises.

Dieser Widerstand war nicht von Dauer. Petrucchio erschien — in seiner Maske wie aus einem Bilde des veronesischen Paolo herausgesprungen; er interessierte mit den ersten Worten; er fesselte, spannte, bewegte und riß endlich hin, — von Szene zu Szene höher steigend und die frohe Teilnahme des Publikums immer stärker an sich kettend. Versucht man die künstlerische Individualität des Gastes in ihrem eigentlichsten Wesen zu veranschaulichen, so wird man von ihr sagen müssen, sie ist ein vollkommener Ausdruck einnehmender männlicher Liebenswürdigkeit. Es lebt in ihr eine Jugend, die nicht altert, eine Frische, die nicht welkt, ein Frohsinn, der nicht versprüht. Ihre Wärme fließt aus einer hochgestimmten Seele, und selbst das Kräftige in ihr hört nie auf, zu lächeln. Glänzende äußere Mittel: eine gewinnende

Persönlichkeit, ein Organ voller Wohllaut, eine hohe Meisterschaft in der Gabe des rhetorischen und mimischen Ausdrucks, eine Haltung voller Noblesse und ein Spiel voller Laune, kommen dieser Darstellung zustatten.

Es gab auch in der Entwicklung Ernst Hartmanns eine Zeit, da er in Gefahr stand, der Manier zu verfallen, weil er seine besondere Art zu steigern trachtete und weil er, je geflissentlicher er in seiner Kunst natürlich zu sein wünschte, sich um so weiter von der Natürlichkeit der Kunst entfernte. Seither hat er sich zu der schönen freien Einfachheit, die sein Talent auszeichnete, wieder zurückgefunden, und wenn er heut auf der Bühne seine Vorzüge entfaltet, tut er es mit jener ungezwungenen Sicherheit, mit der die vermöglichen Leute ihren Reichtum, an den sie gewöhnt sind, zur Schau stellen.

28. März.

Sisyphus hat wieder einmal seinen Felsblock den Berg hinangerollt; Jakob hat wieder einmal um Rachel geworben; Friedrich Spielhagen hat ein neues Stück geschrieben. Es ist die alte Geschichte: Dichter, Denker und Gestalter sind häufig über nichts so sehr im unklaren, wie über die Richtung ihres Talents, den Wert ihrer Kunst und das Ausmaß ihrer Kraft. Das Erhebliche, das sie leisten, mißachten sie, weil es ihnen leicht fällt, und das Nichtige, mit dem sie sich quälen, schätzen sie, weil es ihnen Mühe macht. Es gibt Komiker, die keinen höheren Ehrgeiz kennen, als einmal den Hamlet zu spielen, und der alternde Newton war weder auf seine Optik, noch auf das Gravitationsgesetz so stolz wie auf die sinnvolle Auslegung einer dunklen Bibelstelle.

Die Vorzüge des Romandichters sind der Ruin

des Dramatikers. Der Roman beruht auf der Fähigkeit des Autors, Ereignisse zu beschreiben; das Drama beruht auf der Gabe des Poeten, Ereignisse zu zeigen. Friedrich Spielhagen wird nicht müde, sich für einen Dramatiker zu halten; die Kritik wird nicht müde, ihn für einen Romanschriftsteller zu erklären, — hoffentlich wird der Klügere von beiden doch einmal nachgeben und der eine vor dem andern endlich Ruhe haben.

Die heutige Novität, das Trauerspiel „In eiserner Zeit“, die Bearbeitung des Romans „Noblesse oblige“, ist so wenig ein Theaterstück, daß man eher noch den Mann versteht, der es schrieb, als die Bühne, die es aufführt. Gewiß ist es, daß der Name des Verfassers alle möglichen Zuvorkommenheiten beanspruchen kann; gewiß ist es, daß das Publikum, das Spielhagens Roman schätzt, auch seinen Dramen mit Achtung begegnet, — aber ebenso gewiß ist es, daß weder jene Rücksicht, noch diese Erscheinung den kritischen Zuhörer abhalten darf, die unberechtigten Ansprüche des Dichters auch diesmal gereizt und erbittert zurückzuweisen. Nein, dieses Werk hat mit einem Drama nichts gemein als die Kostüme, die Dekorationen und den Zettel. Es ist ein Getöse in fünf Akten, ein Wirrsal von bunten Erscheinungen, eine Flucht von zerstückten Empfindungen, eine große Leere, in der man vergebens nach einem Sinne spürt, ein Gedränge von Leuten, in dem man vergebens nach einem Menschen sucht. Nichts an ihm ist dramatisch, nicht der Vorwurf, nicht der Vorgang, nicht die Sprache, nicht die Charaktere. Es erzählt durch den Mund einer größeren Anzahl von Schauspielern die Geschichte der Invasion Hamburgs durch die Franzosen und die merkwürdigen Schicksale einer Patriziertochter, die ihrem Bruder geschworen hat, ihr Leben dem geschändeten Vaterlande zu weihen, und die diesen Schwur angeblich nicht hält, weil sie einen

französischen Offizier, einen hochherzigen und ritterlichen Mann, kennen und lieben lernt.

Recht hat sie getan, hundert- und tausendmal recht, und wenn Vaterlandsliebe nichts anderes sein soll, als eine Borniertheit des Empfindens, so lachen wir darüber, und wenn in dem vorgeblichen Widerspruch dieser beiden Gefühle die Tragik der Dichtung liegt, so schütteln wir uns vor Lachen, und wenn Charlotte Wilbek zugrunde gehen muß, weil sie die Pflichten gegen ihr Vaterland nicht mit den Pflichten gegen ihr Herz in Einklang zu bringen weiß, so lachen wir so lange, bis uns die Tränen ins Auge treten.

Und wohin man immer blickt, stößt man in diesem Stück auf die Schatten abgeschiedener Freunde. Die Heldin trägt die Züge Clärchens; der Held erinnert von weitem an Egmont; ein Sekretär Wurm schleicht über die Bühne, — kurz, der blassen Ähnlichkeiten ist kein Ende. Und alle diese Figuren reden nicht, sondern sie halten Reden, so daß man den Atem verliert, wenn man ihnen zuhört, und daß man begeistert in die Hände klatschen möchte, wenn oben auf der Bühne der Marschall Davoust großartig die Worte spricht: „Lassen Sie doch diese patriotischen Phrasen, ich hasse sie wie die Pest!"

21. April.

Als die erste von allen Eigenschaften Sonnenthals muß ein seltener Vorzug gelten: der Künstler ist bis in die reifen Mannesjahre hinein ein Werdender geblieben. In einem Alter, in dem andere erfolgreiche Schauspieler längst vergessen haben, daß sie jemals lernten, hat dieser Mann gelernt, seine Erfolge zu vergessen, ist er von neuem Schüler geworden. Der Tag, an dem Tommaso Salvini zuerst in seinen Gesichtskreis trat, bezeichnet den Beginn seiner höch-

sten künstlerischen Entwicklung. Bis dahin hatte Sonnenthal auf dem Gebiete der konventionellen Darstellung Ansehnliches geleistet; er hatte sich nach guten Vorbildern geschult: er war ein Wallenstein nach Anschütz, ein Leicester nach Loewe, ein Klingsberg nach Fichtner, ein Narciß nach Dawison — alles an ihm war bedeutend, aber wenig an ihm war Sonnenthal. Und nun kam der erste Schauspieler unseres Zeitalters und lehrte ihn, nicht wie man sich durch große Beispiele bindet, sondern wie man sich von ihnen befreit, nicht wie man auf der Bühne Komödie spielt, sondern wie man auf ihr das Leben darstellt, nicht wie man den Menschen zum Schauspieler herabdrückt, sondern wie man den Schauspieler zum Menschen erhebt. Er sah Salvini als Othello, als Ingomar, als Kean, als Hamlet, und eine neue Welt ging ihm auf und eine neue Kunst erschloß sich seinem Geiste. Er lauschte diesen Gestalten manche ihrer besonderen Züge ab, aber er kopierte sie nicht. Es war kein mechanisches Nachahmen, das er vollführte, sondern ein freies Nachschaffen. Vieles in der Kunst des großen Fremden war dem heimischen Geschmacke fremd und mußte gleichsam erst verdeutscht werden.

Mehr von der Art, wie ein genialer Geist eine künstlerische Aufgabe ansieht, erfaßt, durchdringt und meistert, als von den äußeren Behelfen, die ihm zu Gebote stehen, wußte Sonnenthal von Salvini zu lernen, und zeigt auch der Hamlet, den er heute spielte, hin und wieder eine Linie, die an das ergreifende Vorbild erinnert, so ist diese Leistung doch an individueller Kraft und Kunst so voll und reich, daß unser Gast sie stolz als sein eigenstes Besitztum betrachten darf. Es ist ein prinzlicher Hamlet, den Sonnenthal vorführt, hoheitsvoll, aber menschlich, überlegen, aber gütig, leidenschaftlich, aber gemessen. So hat Ophelia ihn geschaut, geliebt und geschildert: „des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge, des Krie-

gers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung, der Sitte Spiegel und der Bildung Muster, das Merkziel der Betrachter".

In Erscheinung und Haltung, in der bewußten Sicherheit seines Auftretens, in der freien Gelöstheit seiner Bewegungen versinnlicht er jene wahre Vornehmheit, die man, wenn man sie nicht von Natur aus besitzt, auch auf keiner Wittenberger Schule lernt. In seiner Auffassung des problematischen Charakters verwirklicht der Gast die Idee Goethes, wie sie in „Wilhelm Meister" dargelegt ist: Hamlet trägt an einer Last, die für seine Seele zu schwer ist. Wie er die weibliche Zartheit, das nervöse Feingefühl, die grübelnde Unentschlossenheit des Dänenprinzen zur Anschauung bringt, wie er die Kämpfe dieses zerquälten Geistes wider peinigende Zweifel und furchtbare Vorsätze darstellt, wie er das große Schicksal, das aus der Knechtschaft der Gedanken zur erlösenden Tat hinaufführt, verkörpert und erläutert, wie er zu bewegen, zu erschüttern und die Teilnahme des Hörers zu atemloser Spannung zu erhöhen versteht und wie er endlich all das Ergreifende so einfach und so groß zugleich zu sagen und zu zeigen weiß, — nein, es gibt keinen deutschen Hamlet, der sich diesem an die Seite stellen dürfte.

Angesichts einer solchen Leistung und angesichts der Vergänglichkeit aller schauspielerischen Kunst könnte die Kritik nichts Verdienstlicheres tun, als mit der Feder in der Hand Hamlet von Szene zu Szene folgen: s o sprach er diese Worte, s o horchte er jener Rede, s o zuckte er zusammen, als das Gemeine ihn befleckte, s o richtete er sich auf, als die Feigheit seinen Stolz berührte, s o gab er sich, als der Geist oder Ophelia oder Horatio oder Polonius oder seine Mutter oder sein königlicher Oheim mit ihm redeten.

Lichtenberg hat es in seiner Schilderung Garricks

gezeigt, wie man das Wesen eines großen Schauspielers weit über die Stunde seiner Kunst hinaus festhält. Noch heute spricht der Hamlet dieses Darstellers zu uns mit lebendigen Worten. Salvini und Sonnenthal haben ihren Lichtenberg bisher nicht gefunden. Saß er jemals unter ihren Zuhörern, so hatten seine Hände genug zu tun, Beifall zu klatschen, und sie fanden keine Muße, die Eindrücke jener Leistungen gewissenhaft aufzuschreiben. Aber vielleicht ist ein anderes das Richtige: es gibt keine Lichtenberge mehr; die Kunst des Spielens ist in unserer hastigen Zeit geblieben, aber die Kunst des Zuhörens ist in ihr erloschen.

30. Juni.

Anzengruber hat sein dreiaktiges Volksstück „Der Fleck auf der Ehr'", das die „Münchener" hier zur ersten Aufführung brachten, anläßlich der Eröffnung des deutschen Volkstheaters in Wien geschrieben. Ein Werk, auf Bestellung gearbeitet, zu einem bestimmten Termin lieferbar, auf Grund des alten Romanstoffs in der Eile entworfen, flüchtig ausgeführt und hastig zu Ende geleitet, spiegelt dieses Stück mit betrübender Deutlichkeit den Kampf des Dichters mit dem lähmenden Zwang äußerer Notwendigkeit wieder. Und diesem Kampf ist Anzengruber erlegen. Man sieht ihn bei der Arbeit, wie er, ohnehin von tiefer seelischer Verstimmung bedrückt, sich abmüht und zerquält, um sein Versprechen zu erfüllen und die Stunde nicht zu versäumen, wie er alle möglichen flüchtigen Einfälle wahllos aneinanderreiht, wie er das Unfertige, das Unzusammenhängende, das Leere durch erkünstelte Äußerlichkeiten zu verkleiden trachtet, wie er nicht sinnt, nicht erwägt, nicht berechnet, nicht verwirft, nicht feilt, und wie ihn

ein einziger Gedanke beherrscht und hetzt und peinigt: nur fertig werden, nur fertig werden!

Auf solche Weise ist der „Fleck auf der Ehr'" entstanden, eine Sammlung von dialogisierten Szenen aus dem alpinen Bauernleben, eine Reihe von wortreichen Unterhaltungen, die nur selten etwas besagen, ein dramatisches Nichts in drei Akten.

Die Handlung des ersten Aufzugs besteht darin, daß der Moser-Bauer ein Gespräch seiner Muhme, der Moser-Franzl, mit einem aus dem Gefängnis entlassenen Gewohnheitsdieb belauscht und dadurch zur Kenntnis eines Geheimnisses gelangt, das dem Publikum erst zum Schluß des zweiten Aktes enthüllt wird. Man hat dem Dichter bereits anderthalb Stunden zugehört, man hat alle möglichen Leute kennen gelernt, man hat alle möglichen Betrachtungen über alles Mögliche vernommen, und noch immer hat man keine Ahnung von dem, was eigentlich vorgeht. Es ist dem Autor gelungen, sein Publikum neugierig zu machen, neugierig bis zur Ermüdung, und indem er geflissentlich auf diese Wirkung hinarbeitete, die auch der Erstbeste erzielt, der zu seinen Hörern in wichtigem Tone sagt: „Ich weiß etwas, aber ich sag's euch nicht, denn ich bin verschwiegen wie das Grab", bekundete Anzengruber eine so erstaunliche Unkenntnis der Gesetze, auf denen alle dramatische Spannung beruht, daß man glauben könnte, ein Anfänger sei es, der zum ersten Mal auf der Bühne das Wort nimmt.

Endlich erfährt man das ängstlich gehütete Geheimnis. Die Moser-Franzl, die junge Frau, die jeder ehrt und liebt, hat im Gefängnis gesessen; sie war als Mädchen in der Stadt im Dienst gewesen; ihrer Herrin, der Hofrätin, war ein Armband abhanden gekommen, der Verdacht auf Franzl gefallen, und die rasch arbeitende Justiz hatte die Beschuldigte ohne viel Federlesens festgenommen, angeklagt und verurteilt. Aber die Unschuld des Mädchens kommt an den

Tag, und Franzl, aus dem Gefängnis entlassen, kehrt nach der Heimat zurück, wo man von ihren Erlebnissen seltsamerweise nicht das geringste gehört hat. Zugleich mit dem Publikum erfährt Franzls Mann von dem Abenteuer seiner Frau, doch bleibt ihm vorläufig verborgen, wie alles zusammenhängt, und er hält Franzl für eine Verbrecherin. Nunmehr wäre ein dramatischer Konflikt glücklich gefunden, und das Stück könnte im dritten Akte anfangen. Aber die Theaterzeit ist schon zu weit vorgerückt, und es lohnt sich nicht mehr der Mühe. Überdies hat die Hofrätin in der Stadt die Freundlichkeit gehabt, zu sterben, und da sie Fürsorge getroffen, daß die volle Schuldlosigkeit der Moser-Franzl noch auf ganz besondere Weise zur allgemeinen Kenntnis gebracht werde, kann sich die schwer geprüfte Tugend ohne weiteres zu Tisch setzen.

Völlig verfehlt als Drama, zeigt der „Fleck auf der Ehr'" die Bedeutung des Dichters in drei charakteristischen Nebenfiguren, die sorgfältiger ausgeführt sind und sich auch zu den allein wirksamen Szenen zusammenfinden, ferner in vereinzelt aufblitzenden tiefsinnigen Gedanken und in der warmblütigen Art, wie sich die Betrachtung über das Schicksal der Heldin zu einer Anklage wider das leichtfertige Spiel mit fremdem Menschenglück verallgemeinert. Jene drei dankbaren Rollen des Stückes, dem eine aufdringlich-sentimentale Musik streckenweise das Geleit gibt, wurden von den Herren Neuert und Hofpauer, sowie von der trefflichen Frau Schönchen ganz virtuos gespielt.

23. August.

Um Raum für die breit angelegten Charakterschilderungen zu gewinnen, die ihm zur Klarlegung des Grundgedankens unerläßlich schienen, hat An-

zengruber im „Vierten Gebot" die Handlung sehr vernachlässigen müssen. Es fehlt nicht an einzelnen groß angelegten Szenen von dramatischer Kraft, und vornehmlich ist es der Schluß des Stückes, der eine ergreifende Wirkung ausübt, allein im wesentlichen liegen Wert und Bedeutung dieser Dichtung nicht in dem, was sie zeigt, sondern in dem, was sie wagt. Sie ist ein schlechtes Theaterstück, aber doch wiederum mehr als das: eine kühne Tat. Sie hat den Mut, einen der Grundpfeiler unseres uralten herrischen Moralsystems auf seine Tragfähigkeit hin zu untersuchen und über Dinge nachzudenken, denen sich der Glaube der Menge bisher immer nur in scheuer, demütiger Unterwürfigkeit genaht hat. Und indem sie sich begnügt, eine Reihe schwerwiegender Fragen aufzuwerfen, deren Beantwortung dem Gefühl und dem Verstande des Zuhörers überlassen bleibt, faßt sie die Absicht, von der sie ausgegangen, die Erkenntnis, die sie gewonnen, die Wahrheit, die sie zu verbreiten wünscht, in dem Titel des Stückes wie in einem lauten Protestruf zusammen: „Das vierte Gebot!"

„Ehre Vater und Mutter!" befiehlt das Gesetz vom Berge Sinai, und als hielte es diese Mahnung nicht für ausreichend, macht es die Kinder in einer Art vertraulichen Zuredens noch extra darauf aufmerksam, daß sie nur in ihrem eigenen Interesse handeln, wenn sie das Gebot erfüllen. Gut, ehren wir Vater und Mutter, und glücklicherweise wird es der Mehrzahl der Kinder nicht schwer fallen, dem Gesetz und ihrer Empfindung zugleich zu genügen. Wie aber, wenn unsere Eltern schlecht und ehrlos sind, — wie sollen wir sie ehren können, da wir sie doch im Grunde unseres Herzens verachten müssen? Und wenn unsere Eltern bloß beschränkt und tyrannisch sind, müssen wir ihnen unter allen Umständen gehorchen, selbst mit Hinopferung dessen, was wir für unser Glück halten?

Dies sind heikle Fragen, und ihre Aufwerfung reicht hin, ein ganzes weites Gebiet ethischer Anschauung ins Rutschen zu bringen. Aber mit ihnen ist die Fülle der Zweifel nicht erschöpft. Wer entscheidet darüber, ob das Kind besser oder klüger ist, als seine Eltern? Natürlich das Kind. Darf die hastige Jugend über das erfahrene Alter urteilen? Darf das Kind über seine Eltern zu Gericht sitzen? Ein neuer Zweifel! Ob es dies darf? ja, ob es nicht eher ein Recht hat, seine Eltern zu richten? Hat es vielleicht das ausdrückliche Verlangen geäußert, zur Welt zu kommen, die Freuden dieses Daseins zu genießen und die Schrecken des Todes zu erdulden? Hat es je einen Menschen gegeben, der nicht wenigstens in einem Augenblicke seines Lebens die Stunde verfluchte, da er geboren worden? Und wenn man bloß immer von den Pflichten der Kinder gegen ihre Eltern spricht, — haben nicht auch die Eltern Pflichten gegen ihre Kinder? Und erschöpfen sich die mit der Sorge um die Hilflosen, mit der Behütung der Heranwachsenden, mit der so oft selbstischen Teilnahme für die Flüggegewordenen? Ist es nicht auch Sache der Eltern, so zu handeln, daß sie sich vor dem Zeitpunkte, da ihr Kind sie zur Rechenschaft ziehen könnte, nicht zu fürchten brauchen? Und endlich, um die Sache auch von der Kehrseite zu betrachten: was geschieht, wenn gute Eltern mißratene Kinder haben, was doch nicht selten der Fall ist, Kinder, die, ohne viel nach einem Recht zu fragen, das vierte Gebot aus angeborener Schlechtigkeit mißachten?

Wir wenden uns von dem Explosionsbereich dieser Fragen gern den äußeren Eindrücken des heutigen Abends zu. Die Novität, die bereits konfirmiert werden könnte, denn sie hat ihr vierzehntes Lebensjahr beendet und wäre ohne das Dazutun der „Freien Bühne“ wohl noch älter geworden, wurde vom Publikum mit achtungsvollem Interesse, das sich nur

stellenweise zu wirklicher Spannung steigerte, aufgenommen. Im wesentlichen war wohl das Gefühl der Enttäuschtheit vorherrschend. Die Mängel des Dramas verdeckten den Gedanken der Dichtung.

Die Darstellung, die das Stück fand, war in den Hauptrollen eine entsprechende. Herr Szika, unser Gast, spielte den Vater Schalanter mit guter Wirkung; er zeichnete diese Figur in scharfen Umrissen und bewies, daß er zu beobachten und zu gestalten versteht. Herr Wallner als Martin und Frau Freund als Mutter Schalanter, — weniger Fräulein Minow, welche die Josefa mit sichtlichem Unbehagen spielte — vervollständigten dieses charakteristische Familienbild aufs beste.

Eine rührende Figur schuf Frau Ernst unter besonderem Beifall aus der alten Großmutter des Hauses Schalanter. Herr Schönfeld verdarb sich die Wirkung seiner sonst gut angelegten Leistung als Stolzenthaler durch einen allzu realistischen Einfall. Es ist ganz richtig, daß der echte Wiener in Augenblicken besonderer Erregung zwischen dem Dialekt und einem gespreizten, unbeholfenen Hochdeutsch wechselt, aber man kann von einem nichtwienerischen Publikum nicht verlangen, daß es diese Nuance verstehe. Infolgedessen lachten die verwunderten Zuhörer; die große Auseinandersetzung zwischen dem Ehepaar Stolzenthaler, die tragisch wirken soll, wurde komisch, und einer von den wenigen Effekten des Stückes lag in Scherben.

25. August.

Nach der heutigen Gastrolle des Herrn Szika wird das Urteil über den Künstler kaum noch schwanken können. Herr Szika wird ein ganz anderer sein, als sein Vorgänger gewesen, aber vielleicht kein Ge-

ringerer. Seine Art hat wenig Ähnlichkeit mit der des Herrn Römpler, aber sie darf auch neben dieser zu Recht bestehen; sie führt aus, wo jene andeutet; sie greift zu, wo jene nur tastet; sie wird manche Partien farbiger gestalten, als wir gewohnt waren, aber sie wird sich ein größeres Arbeitsgebiet sichern, als es dem scheidenden Künstler zufolge seiner scharf ausgeprägten Individualität erschlossen gewesen.

Herr Szika hat bisher gezeigt, daß er ein sehr annehmbarer älterer Bonvivant ist; er hat eine schwierige Charakterrolle überzeugend zu veranschaulichen gewußt; er hat heute als Ambrosius in „Viel Lärm um Nichts" bewiesen, daß er den Humor Shakespeares versteht und trifft. Dabei hat er sich von den Übertreibungen, zu denen gerade diese Rolle herausfordert, mit gutem Geschmack freigehalten, und man kann auf Grund dieser gelungenen Leistungen voraussagen: er wird möglichenfalls ein sehr beachtenswerter Falstaff sein oder werden. Vermutlich sind die kleinen, aufs feinste ausgearbeiteten Kabinettsstücke, mit denen Herr Römpler brillierte, nicht seine Sache, aber die Vielseitigkeit seines Rollenfaches und ein lebendiges Temperament, das sich zu zügeln weiß, machen ihn zu einer schätzbaren Kraft jedes schauspielerischen Ensembles. Ja, man könnte sogar — mehr aus einer unbestimmten Empfindung, die seine Darstellung hervorbringt, als aus den Eigenschaften, die er bisher zeigen konnte, — den Schluß ziehen, daß er auch starke tragische Töne besitzt, und so könnte es diesem Künstler, der in reiferen Jahren darangeht, sich einen neuen Wirkungskreis abzustecken, beschieden sein, durch unerwartete Darbietungen seine Hörer und sich selber zu überraschen.

6. September.

Den Titel und die Tendenz des fünfaktigen Schauspiels „Die arme Löwin" erklären die Verfasser Augier und Foussier durch den Mund zweier Hauptpersonen ihres Stückes wie folgt:

Bordognon: Laß mich doch mit Deinem tugendhaften Pathos zufrieden. Sollte ich je Seraphinens Geliebter werden, so würde ich nicht darauf schwören, daß ich der zweite wäre, aber ich könnte wetten, daß ich ganz gewiß nicht der erste sein würde.

Léon: Was berechtigt Dich zu dieser beleidigenden Annahme? Solche Behauptungen spricht man nicht, wenn man nicht die Beweise in Händen hat.

Bordognon: Die Beweise? Sie liegen auf der Hand. Ihr Luxus ist ein Geständnis, ihre Toilette ein Anklageakt. Und wenn man deswegen gehängt würde, so brauchte ich bloß eines von ihren Kleidern, um sie an den Galgen zu bringen. Unser Seraphinchen gehört eben zu jener Kategorie verheirateter Pariserinnen, die wir die armen Löwinnen nennen.

Léon: Arme Löwinnen?

Bordognon: Ja wohl, mein Teurer.

Léon: Wenn Du den Wunsch hegst, daß ich Dich verstehen soll, so sprich Dich deutlicher aus.

Bordognon: Mit Freuden. Was heißt „Löwin" in dem Jargon, der in den Pariser Salons gesprochen wird? Es ist, wie du weißt, eine Modedame, ein weiblicher Stutzer, den man überall da findet, wo es zum guten Ton gehört, sich sehen zu lassen: beim Rennen, im Boulogner Wäldchen, in den ersten Aufführungen neuer Stücke, mit einem Worte überall da, wo sie den Laffen und Neidern, welche nicht genug Geld haben, die Überzeugung beibringen möchten, daß sie zu viel haben; kommt dazu noch eine gewisse Exzentrizität, so hast Du die Löwin, und geht das Geld davon ab, so hast Du die arme Löwin.

Léon: So. Also zwischen beiden besteht kein anderer Unterschied?

Bordognon: Doch! Der Kassierer. Für die ersteren ist es der Mann, für die anderen — jemand anders. Die beiden Spielarten gedeihen in allen Schichten der Gesellschaft; Herzogin oder Bürgersfrau, von 10—100,000 Franken Rente, fängt die arme Löwin immer da an, wo das Einkommen des Mannes aufhört mit dem Aufwande der Frau im Einklang zu stehen. Hast Du verstanden? Ja? Nun, dann leb wohl.

Die heutige Novität stammt aus dem Jahre

1858; erst nach heftigen Kämpfen der Verfasser mit der Zensur und nachdem Prinz Napoleon sich ins Mittel gelegt, konnte das Stück zur Aufführung gebracht werden. Seine Wirkung war eine tiefgehende. Die goldene Rücksichtslosigkeit, mit der Augier und sein Mitarbeiter auf eine Eiterbeule der Gesellschaft hingewiesen, erregte vielfachen Anstoß, fand ebenso vielfache Zustimmung und brachte vor allem eine Wahrheit zur Welt, die schon mancher gekannt, aber noch niemand gesagt hatte. Seither ist ein Menschenalter verflossen; die Welt ist in diesen dreißig Jahren um mehr als hundert Jahre älter, klüger und couragierter geworden; sie hat Wahrheiten gefunden und geäußert, die weit lauter knallten, als alles, was dieses Stück zu verkünden wagte; man wundert sich nicht mehr über den Mut dieser Autoren, — man wundert sich eher, daß man sich über solchen Mut einst wundern konnte. Auf solche Weise hat die Idee der Dichtung im Laufe der Zeit ihre Kraft verloren, und was von den Vorzügen des Werkes übrig geblieben, ist das, was den Goldarbeitern als Fassonwert gilt, — allerdings Augiersche Fassung, Form aus dem Atelier eines ersten Künstlers, meisterhaft in der Erfindung, kühn und sicher in der Linienführung.

Diesen Eigenschaften verdankt das Schauspiel auch jetzt noch seinen theatralischen Erfolg. Die geschickt ersonnene und kunstvoll geführte Handlung, die mit allerlei kleinen und großen Explosionen durchsetzt ist, erweckte auch bei der heutigen Aufführung das Interesse des Publikums auf das lebhafteste. Skizzieren wir den dramatischen Vorgang mit zwei Strichen: der würdige Herr Pommeau hat 12,000 Fr. Einkünfte; seine schöne, junge Frau, die „Löwin“, gibt jährlich 30,000 aus, Differenz 18,000. Da der Haushalt dennoch in bester Ordnung bleibt, muß irgend jemand für den Rest aufkommen. Rich-

tig: Herr Lecarnier ist der freigebige Spender. Er ist Seraphine Pommeaus Liebhaber und zugleich der Gatte einer Frau, die ihrem Vormund, Herrn Pommeau, zu größtem Danke verpflichtet ist. Therese Lecarnier kommt dahinter, daß ihr Mann es ist, der sein Vermögen mit Seraphine verschwendet; Herr Pommeau kommt dahinter, daß er von dem Gelde des Liebhabers seiner Frau gelebt hat; Herr Lecarnier kommt dahinter, daß eine so kostspielige Liaison ihre Schattenseiten hat, und die „Löwin" ihrerseits kommt dahinter, daß es weit vorteilhafter ist, die Gitter ihres Ehekäfigs zu durchbrechen und außerhalb desselben Verehrer zu suchen und Vermögen zu verschlingen. Auf dieser scharfsinnig ausgeklügelten Konstellation der Interessen und Geschehnisse beruht die Wirkung des Schauspiels, das eine mit großer Sorgfalt vorbereitete Darstellung gefunden hat.

6. Oktober.

Die Zeit hungert; gieriger als je zuvor verschlingt Chronos seine Kinder. Noch ist kaum ein Dezennium vergangen, seit Doktor Stockmann, der „Volksfeind" Ibsens, die Entdeckung gemacht hat, daß nichts auf der Welt so niedrig und brutal ist, wie jener vielköpfige Idiot, der „man" heißt: die Masse mit ihrem feigen Herden-Instinkt, die Majoritätsgewalt unseres politischen Zeitalters, und schon verpuffen seine Wahrheiten wie naßgewordenes Pulver und seine Entrüstungen wirken, — um einen Ausdruck Taines anzuwenden, — wie ein Niesen beim Ausbruch einer Revolution.

Es sind starke Dinge, die der Held des Stückes seinen Gegnern, der „kompakten Majorität", ins Gesicht schleudert: „Ich habe in den letzten Tagen erkannt, daß unsere sämtlichen geistigen Lebensquellen

vergiftet sind, und unsere ganze bürgerliche Gesellschaft auf dem verpesteten Grunde der Lüge ruht." — „Die Mehrheit hat niemals das Recht auf ihrer Seite, sage ich. Das ist eine jener landläufigen Gesellschaftslügen, gegen die jeder freie, denkende Mann sich auflehnen muß. Wer bildet denn die Mehrheit der Bewohner eines Landes, die Klugen oder die Dummen? Ich denke, wir alle sind darin einig, daß die Dummen die geradezu überwältigende Majorität bilden rings um uns her auf der ganzen weiten Erde. Aber das kann doch nie und nimmer das Richtige sein, daß die Dummen über die Klugen herrschen sollen." — „Der gefährlichste Feind der Wahrheit und der Freiheit — das ist die kompakte Majorität; ja, diese verfluchte kompakte Majorität — das ist unser ärgster Feind."

Inzwischen ist das kleine Heer von Geistern, das an den Freiheitskämpfen der Gegenwart teil hat, über das Alignement des Dichters hinausgerückt. Friedrich Nietzsche hat das Verhältnis zwischen dem bewußten, überlegenen Einzelwillen und den dunklen Trieben der Masse philosophisch festgestellt; August Strindberg hat den Begriff des Gehirn- und Nerven-Adels geschaffen, das Wesen einer neuen Aristokratie definiert, deren Rechte sich auf keinen Kreuzzug, auf keinen Lakaiendienst, auf keine vermoderte Eselshaut zurückführen, und, an diesen befestigten Schöpfungen gemessen, streifen die zürnenden Worte des Volksfeindes an den Hohlklang der Deklamation.

Es ist schade, daß einer der besten Gedanken dieses Stückes bei der heutigen Aufführung den notwendigen Kürzungen zum Opfer gefallen ist: „Ihr möget mir glauben, oder nicht, aber die Wahrheiten sind nicht so zählebige Methusalems, wie die Menschen sich einbilden. Eine normal gebaute Wahrheit lebt — nun sagen wir, in der Regel fünfzehn, sechzehn, höchstens zwanzig Jahre; selten länger. Aber solche be-

jahrte Wahrheiten sind stets entsetzlich dürr und mager."

Auf solche Weise sind auch die Wahrheiten, die Ibsen in diesem Stück predigt, im Laufe der Zeit dürr und mager geworden. Was er zu sagen hatte, und was er mit einem Mute aussprach, der nicht gering geachtet werden soll, denken, wissen und sagen jetzt schon viele und dachten und wußten viele auch schon vorher. Der erste Menschenverächter war der erste Volksfeind im Sinne dieser Dichtung, und wie mancher erleuchtete Geist hat nicht schon wider die Masse Zeugnis abgelegt! Schrieb nicht Moses Mendelssohn das Wort: „Ihr Freund, der Wahrheitssucher, will die Stimmen sammeln, um sie zu zählen; sie wollen gewogen und nicht gezählt sein!" Und warf Grillparzer nicht das bissige Epigramm unter seine Leser:

> Das Publikum, mein Freund, ist dumm, —
> Doch nimm die Sache nicht gleich krumm,
> Denn einer ist kein Publikum!

Und was ist überdies dieser norwegische Badearzt Doktor Otto Stockmann für eine naiv-kindliche Seele! Die Wahrheit, die er gefunden, und auf die er unendlich stolz tut, bedroht die materielle Wohlfahrt seiner Vaterstadt mit dem Ruin — und er kann auch nur einen Augenblick des Glaubens sein, seine Mitbürger würden dieser Wahrheit zuliebe ihre Existenz schädigen lassen, ohne sich zu wehren?

Das ist gar kein Herden-Instinkt, der in dieser Bösartigkeit der Masse zutage tritt, das ist berechtigte Notwehr, die Verteidigung wichtiger Interessen gegenüber einem Mann, der mit dem Kopf durch die Wand will, der kein Kompromiß anerkennt und in seiner Herzenseinfalt nicht weiß, daß man die Masse nicht besser zu leiten vermag, als wenn man sich den Anschein gibt, ihr zu dienen.

Unsterbliches Beispiel Marc Antons, — wie töricht erscheint dieser neue Forumsredner neben jenem alten!

Ibsens Doktor Stockmann mag alles mögliche sein, — ein Menschenkenner ist er nicht. Und nicht genug damit: auch in der Welt, in der er lebt, ist er gar nicht recht zu Hause. Man höre: die Zeitung seiner Vaterstadt verweigert ihm die Aufnahme eines Artikels, worin er seine Wahrheit verkündigt; die Druckereien seiner Vaterstadt weigern sich, diesen Artikel als Broschüre zu drucken. Jetzt ist er vollkommen fassungslos; es fällt ihm nicht ein, daß es auf dem Erdenrund noch eine oder die andere Druckerei gibt, an die er sich in seinem leidenschaftlichen Drange, seine Wahrheit um jeden Preis zu verkünden, wenden könnte. Nein, Herr Doktor Stockmann findet kein anderes Mittel, sich Luft zu machen, als die Einberufung einer Volksversammlung. Kümmerlicher Behelf des Dichters, der einen wirksamen Akt braucht. Aber wie verzerrt ist das Bild der Wirklichkeit, das unser Stück in diesem wichtigen Punkte widerspiegelt!

Mit dem gleichen Rechte ließe sich noch manches gegen das Schauspiel einwenden, — was man ihm nicht bestreiten kann, ist das literarische Interesse, das es einflößt, sowie der dramatische Wert, den es besitzt.

18. Oktober.

Mit regem Eifer verfolgt der Berliner Dichterzirkel die Fährte ins Neuland des Erfolgs, die Sudermann mit seiner „Ehre" aufgespürt hat. Eine ganze Reihe von „Hinterhaus"-Stücken scheint im Anzug zu sein. Unser modernes Schauspiel, das, zehntausend Meilen von der Wirklichkeit entfernt, bisher ein kläglich-heiteres Schattendasein gefristet, beginnt endlich einzusehen, daß es jenseits des Gartenzauns

etwas gibt, das der Beachtung nicht ganz unwert ist: die Straße, die Welt, die Gegenwart, das lebendige Leben. Unsere eleganten Autoren nehmen seufzend von den jovialen Kommerzienräten, von den höheren Töchtern, von den flotten Assessoren, den schneidigen Leutnants und interessanten Afrikareisenden Abschied, sie klopfen an die Türen der Werkstätten und Fabriken, der Kellerwohnungen und Mansarden, — o, über die Stickluft darin, die Unsauberkeit und Armut! — und finden überrascht, daß es dort von Menschen wimmelt, die fühlen und denken wie wir, die kämpfen und leiden viel mehr als wir, und die ihr Recht nicht nur von Staat und Gesellschaft, sondern auch vom Reich der Dichtung, vom Feenlande des Lichts und der Schönheit fordern.

Ein unerschöpflicher Reichtum an Motiven und Tendenzen, ein verwirrendes Durcheinander von Gestaltungen und Schicksalen offenbart sich in der neuerschlossenen Welt des vierten Standes. Jeder Laut daraus ist eine Aufforderung zum Nachdenken, jeder Blick hinein eine Überraschung, jede Bewegung darin ein Drama. Nichts, sollte man glauben, müßte leichter sein, als dem vielgliedrigen Neuen, das sich hier anzeigt, zu neuem Ausdruck zu verhelfen. Leider jedoch erhellt schon aus dem ersten Stücke, das den Wegspuren der „Ehre" folgt, wie schwierig es ist, über die Scheuleder des Altgewohnten hinauszuschauen und von einem erfolgreichen Vorbilde zu rechter Selbständigkeit sich loszuringen.

„Die Haubenlerche" von Wildenbruch verdankt ihren Titel einem Vergleich. In einem Dialog der Heldin mit dem Bruder ihres Fabrikherrn heißt es:

Hermann: Lauf' man nicht davon; ich bin ja ganz artig.
Lene (schiebt sich die Haube zurecht). Verlier' ich wahrhaftig noch meine Haube.
Hermann: Ist niedlich das Häubchen, wo hast Du das her?
Lene: Von meinem Schneider.

Hermann: Sieh mal an; wer ist denn das?

Lene (hebt die rechte, dann die linke Hand auf). Das ist der Schneider und das die Schneiderin.

Hermann: Mädchen, Dich müssen sie im Panoptikum aufstellen und darunter schreiben: „so sieht die Arbeit aus".

Lene: Wär' denn das eine Schande?

Hermann: Du bist aber ganz was anders; soll ich Dir sagen, was?

Lene: Na?

Hermann: Eine Haubenlerche.

Lene: Wie kommt denn das nu wieder 'raus?

Hermann: Wenn Alles noch in den Federn liegt, steh'n die Lerchen auf, — siehst Du, das stimmt auf Dich.

Lene: Na ja, einer muß doch zuerst aufsteh'n.

Hermann: Kaum daß sie aufgestanden ist, fängt die Lerche zu singen an.

Lene: Ach so, —

Hermann: Und alle Menschen sind den Lerchen gut. Das stimmt erst recht auf Dich.

Lene: Na — wenn ich eine Lerche bin — denn

Hermann: Dann? Was?

Lene: Na — ich will's lieber nich sagen.

Hermann: So sag' doch.

Lene: Ich meinte man — die Lerchen müssen sich in Acht nehmen.

Hermann: Vor wem denn?

Lene: Es gibt manche, die jern Lerchen essen.

Hermann: Hast recht; ich kenne auch so manchen Lerchenfänger . . . . .

Dies ist also die „Haubenlerche", und aus den Beziehungen zwischen ihr und dem Fabrikherrn, der sie liebt und der sie heiraten will, entwickelt sich der Vorgang des Stückes. Daneben ist mancherlei von dem Verhältnisse zwischen den Arbeitgebern und den Arbeitnehmern die Rede, — ein Verhältnis, das der Verfasser genau kennt, da er sich die Mühe genommen hat, gelegentlich einmal eine Papierfabrik zu besichtigen; daneben wird die ganze soziale Frage von Grund aus aufgerollt; daneben wird der tiefen Sympathie für die Sache des vierten Standes durch den Mund des arbeiterfreundlichen Fabrikherrn wiederholt Ausdruck gegeben.

Allein, man lasse sich durch alle die pompösen

Redensarten nicht täuschen: dieses Stück ist seiner Tendenz nach das reaktionärste Pamphlet, mit dem noch je eine große Bewegung der Geister lächerlich gemacht werden sollte.

Wie fängt es Herr von Wildenbruch an, die ernsten Mahnrufe unserer Tage komisch zu finden? Ganz einfach; er macht zum Träger der modernen Ideen einen einfältigen kindischen Schwätzer, dessen hochtönende Tiraden einem Übelkeit verursachen können, und stellt diesem Scheinhelden seines Stückes als wirklichen Helden einen Mann gegenüber, der, mit der ganzen Überlegenheit einer nüchtern-frivolen Weltanschauung ausgerüstet, das leere Pathos seines Partners auf die denkbar müheloseste Art zu Tode ironisiert.

Und während gegenwärtig die deutschen Arbeiter über ihre gemeinsamen Interessen in einer Weise beraten, die auch den Gegnern ihrer Bestrebungen Achtung einflößt, kennt Herr von Wildenbruch nur zwei Sorten von Tagewerkern: solche, die mit schwärmerischer Liebe an ihrer Arbeit hängen und sich demütig an ihren Herrn anschmiegen, weil er ihnen sechs Mark Taglohn bezahlt, und solche, die auf ihren Brotherrn schimpfen, „weil er Geld hat", und die vor ihm kriechen, sobald er in ihre Nähe kommt.

Nein, nein und abermals nein: der Verfasser der „Haubenlerche" ahnt nicht einmal von weitem, was in der Welt vorgeht, und vor allem: er kennt die Arbeiter nicht; er ist ihnen außer auf dem erwähnten Rundgange durch die Papierfabrik nur einmal begegnet, — damals, im Theater, als sich oben auf der Bühne die Familie Heinecke produzierte. Er weiß nicht, wieviel Charakter und Selbstgefühl unter den Angehörigen eines Standes zu finden ist, den er mit seiner Leutseligkeit beleidigt und den er mit seinem Stücke verhöhnt. Und vermutlich weiß er auch nicht, daß es unter den Arbeitern viele gibt, die geistig und

sittlich mindestens so hoch stehen, wie der Mann, der aus ihren Verhältnissen und Schicksalen nichts anderes herauszufinden vermag, als den lockenden Anreiz, sie in einem Theaterstück der öffentlichen Heiterkeit preiszugeben.

Als Drama betrachtet, steht das Stück durchaus in der Atmosphäre des Sudermannschen Hinterhauses. Die Herrschaften sind wieder so ziemlich vollzählig beisammen. Auch ein Graf Trast ist da, in seinen Anschauungen nur etwas anders gekleidet als sein Modell, sonst aber so siegreichführend wie dieses. Die unüberbrückbare Kluft zwischen den Lebensgewohnheiten der einen und der anderen Kaste gähnt dito durch die vier Akte, und bloß von der Heldin könnte der Verfasser allenfalls rühmen, daß sie seine ureigenste Schöpfung sei. Aber sie ist auch danach, nämlich unwirklich, unmöglich, unsinnig, undenkbar. Sonst hat Herr von Wildenbruch noch ein bißchen „Braut von Messina“ und etwas „Marquis Posa“ in das Stück gemischt, und auf solche Weise ist daraus ein Drama geworden, dessen sich selbst die ältesten Leute heut über ein Jahr nicht mehr erinnern werden. Die Handlung ist unbedeutend, ihre Führung gesucht, der Konflikt kindlich, die Sprache trivial.

Das Publikum faßte die Novität von allem Anfang an als Lustspiel auf; es amüsierte sich über die heiteren und ernsten Szenen in gleichem Maße; es lachte bereitwillig über die drastischen Wendungen des Berliner Dialekts und fühlte sich in seiner Fröhlichkeit erst unsicher, als im dritten und vierten Akte die Tugend der Heldin, — die so unwiderstehlich komisch ist, wenn sie ihren Zucker abbeißt, statt in den Kaffee zu werfen —, ein wenig in Gefahr geriet. Aber Herr von Wildenbruch ist gottlob moralisch, und so schiffte das Stück an dieser Klippe vorüber in den Hafen einer freundlichen Aufnahme, für die der Theaterjargon den Ausdruck „Lacherfolg“ erfunden hat.

1. November.

Herr Toupinel, ein reicher Weinhändler, besitzt zwei Geschäfte, das eine in Paris, das andere in Toulouse, sowie zwei Frauen, die eine in Toulouse, die andere in Paris. Die letztere ist seine legitime Gattin, da aber Herr Toupinel genötigt ist, sechs Monate des Jahres in Toulouse zu verbringen, hat er dort, ohne Standesamt und Kirche zu bemühen, eine hübsche Toulousanerin geehelicht, die bei den Lebemännern dieser Stadt unter dem Spitznamen „die kleine Bachstelze“ bekannt ist. Auf der Voraussetzung eines solchen Doppellebens hat Jensen einen schwermütigen Roman aufgebaut, Herr A. Bisson hat daraus einen höchst ausgelassenen Schwank gemacht: den „seligen Toupinel“, der heut unter großer Heiterkeit eines lebhaft angeregten Publikums bei uns zur ersten Aufführung gelangte. Toupinel ist gestorben und wird von seiner Frau, der er die Ehe bloß versprochen, und von seiner anderen, der er sie auch nicht gehalten hat, aufrichtig betrauert.

Seit der Matrone von Ephesus ist es die Gewohnheit aller Witwen geworden, sich trösten zu lassen. Die wirkliche Frau Toupinel heiratet aufs neue, und auch die minder wirkliche benützt einen ihr angebotenen Brautschleier, um ihn über ihre Vergangenheit zu breiten. Der Zufall, diese Vorsehung der Verwechslungs-Komödien, bringt es zuwege, daß beide Paare zu Paris in einem und demselben Hause Wohnung nehmen. In der ersten wie in der zweiten Etage wird das Andenken des seligen Toupinel in der gleichen Weise geehrt, und vermutlich hätten beide Damen von der Identität ihrer wehmütigen Erinnerungen nicht sobald Kenntnis erlangt, wenn nicht ein gewisser Kapitän Mathieu aus Gesundheitsrücksichten genötigt gewesen wäre, aus Tonkin nach Frankreich heimzukehren. Dieser Kapitän Mathieu, der in Toulouse zu Frau Toupinel, geb. Bachstelze, zärtliche Be-

ziehungen unterhalten, ist ein Freund des Herrn Duperron, des zweiten Gatten der echten Frau Toupinel, und indem er seinen Freund zum Vertrauten dieser Beziehungen macht, weckt er in Duperron den an Gewißheit streifenden Verdacht, daß seine Frau es gewesen sei, die im Leben Mathieus eine so fröhliche Rolle gespielt hat.

Dieses Mißverständnis mit seinen von Szene zu Szene sich häufenden Überraschungen und Zwischenfällen bildet den Vorgang des dreiaktigen Schwanks, der damit seine fortreißende Wirkung bis gegen das Ende des zweiten Aufzugs reichlich bestreitet. Von da an nimmt der Verfasser, um die Klärung des Durcheinanders bis in den dritten Akt zu verzögern, zu gesuchteren Einfällen seine Zuflucht, und man fängt an, müde zu werden, bevor der Autor aufhört, heiter zu sein.

Über den Sinn und die Absicht des Stückes und seine impertinente Lustigkeit wird man nicht viel Worte zu machen brauchen. Es ist dramatische Sackleinwand, aber ein Meister vom Range des Mr. Worth hat ihr die Fasson gegeben. Bestände eine Hochschule für angehende Bühnendichter, so könnte dieser Schwank als eine wahre Mustervorlage der spintisierenden Erfindungsgabe und der souveränen Theatertechnik gelten. Nichts ist schwieriger als die Leichtigkeit, mit der Herr Bisson die Fäden seiner Handlung zu verknoten weiß, nichts kunstvoller als die natürliche Art und Weise, in der er das kaum Mögliche wahrscheinlich zu machen versucht. So chaotisch die Anhäufung des Episoden-Beiwerks erschiene, wenn man den Inhalt des Schwankes erzählen wollte, so klar und anschaulich bleibt der verwickelte Vorgang, wenn man ihn sieht und hört. Trotz aller „Zutaten“ — die Schneidersprache kennt diesen Ausdruck — ist die heitere Unsinnigkeit des Stückes die sinnreichste, die man sich denken kann. Vermutlich wird der „selige

Toupinel" nicht so viel Glück machen wie Bissons „Madame Bonivard", denn die Novität kann sich nicht auf die rohe Empfänglichkeit stützen, die dem Thema der Schwiegermütter allenthalben entgegenkommt, doch dürfte sie immerhin auf längere Zeit hinaus die Aufmerksamkeit eines lachlustigen und nicht zu zimperlichen Publikums fesseln.

15. November.

Der Fabrikbesitzer Herr Bernardi ist gewissermaßen ein armer Teufel von Millionär. Das Reineinkommen von siebzigtausend Mark, das die Fabrik ihm liefert, reicht zur Not hin, seine bescheidenen Bedürfnisse zu decken. Wenn man sich verpflichtet fühlt, ein großes Haus zu machen, kostspielige Vergnügungsreisen zu unternehmen, einer einzigen Tochter eine glänzende Erziehung zu geben, dann gleiten einem lumpige siebzigtausend Mark durch die Finger, man weiß nicht wie. Herr Bernardi ist gewiß kein harter Mann; kann er dafür, daß seine Arbeiter für ihre höheren Lohnforderungen sich gerade den Moment auswählen, da er selber im Begriff steht, sich freiwillig einem Leben voller Entbehrungen preiszugeben? Endlich hat sich für seine Tochter ein Freier gefunden, der nicht nur dem anspruchsvollen Mädchen genehm ist, sondern auch den zärtlichen Eltern Ediths Glück zu verbürgen scheint. Das Erträgnis der Fabrik muß also fortan für zwei Haushaltungen aufkommen, und da Richard von Ottendorf, der begünstigte Freiwerber, seinem Schwiegerpapa begreiflich macht, daß ein Mann wie er und eine Frau wie Edith mit dem ihm angebotenen Dritteil des Geschäftsprofits nicht standesgemäß leben können, daß er deshalb die Hälfte des Gewinns beanspruchen müsse, bleibt für jede der beiden Familien eine Jahresrente

von kaum fünfunddreißigtausend Mark übrig, und das ist doch gewiß schon das reine Hungertuch.

Auf dieser etwas künstlich ausgeklügelten Situation steht Ludwig Fuldas neues Schauspiel „Das verlorene Paradies“, das heute mit einem Erfolge, der an südlicher Wärme und Lebhaftigkeit nichts zu wünschen übrig ließ, in der Vaterstadt des Dichters zur ersten Aufführung gelangte. Nach jedem Akte, am häufigsten nach dem geschickt und stark sich steigernden zweiten Aufzug fand Fulda Veranlassung, für den reichen Beifall persönlich zu danken. Der dritte Akt mit seiner einfachen Lösung und seinen notwendigen Auseinandersetzungen ließ eine mäßige Abschwächung des Interesses wahrnehmen, doch bedeutet der Abend in seiner Gesamtwirkung einen ehrlichen neuen Erfolg in der aufsteigenden Laufbahn des weitstrebenden Mannes.

Die Handlung des Stückes entwickelt sich in folgender Weise: Edith Bernardi hat, verwöhnt vom Schicksal und verhätschelt von ihren Eltern, bis zu ihrer Verlobung in einer Art Halbschlaf dahingelebt. Sie wußte nichts von sich und nichts von den andern; sie sah in die Welt, ohne sie zu sehen, und genoß ihre Freuden, ohne sie zu genießen; in diesem Scheindasein gab es keinen Gedanken, der in die Höhe, kein Gefühl, das in die Tiefe führte. Alles an Edith Bernardi war Oberfläche, und doch besaß auch sie eine horchende Seele, der bisher bloß noch niemand etwas zugeflüstert hatte, was des Zuhörens wert gewesen wäre, eine „tuberkulose“ Seele, die im Dunkel der Unwissenheit dahinsiechte. Der Geschäftsleiter in Bernardis Fabrik, Hans Arndt, ist es, der an Fräulein Ediths Seele endlich die entscheidende Injektion vornimmt. Unter starken Reaktions-Erscheinungen nimmt der Heilungsprozeß seinen Verlauf. Edith entdeckt mit wachsender Erregung das Neuland des wirklichen Lebens; in der Fabrik ihres Vaters, die

sie zum ersten Mal besucht, wird ihr an dem Anblick ringender und notleidender Mitmenschen die Leere und Armseligkeit ihres eigenen Daseins klar. Ihretwegen, um jenes Scheinglückes willen, das ihrer an der Seite eines ungeliebten Mannes harrt, soll den Arbeitern die geforderte Lohnerhöhung verweigert werden. Sie begreift jetzt, daß der Reichtum nicht nur Rechte verleiht, sondern auch Pflichten auferlegt; sie zerreißt das Band, das sie an ihre unwürdige Vergangenheit knüpft, und tritt, geheilt und befreit und den großen Aufgaben der Gegenwart verständnisvoll und tatkräftig zugewandt, in ein neues, besseres, inhaltsreicheres und deshalb auch glücklicheres Dasein. Edith Bernardi hat vom Baum der Erkenntnis gekostet, ist sehend geworden, des Guten und Bösen kundig, und verläßt mutig das verlorene Paradies, das mit all seinen Freuden für sie nichts anderes gewesen ist, als eine Stätte der Langeweile und eine Quelle des Lebensekels.

Wir haben bei dieser summarischen Inhaltsangabe die stark betonte Tendenz des Stückes nur flüchtig gestreift. Das Schauspiel tritt mit dem Anspruch auf, in den sozialen Konflikten unserer Tage seine Stimme zu erheben und mit jener Eindringlichkeit, die das Theater den Gedanken und Worten des Dichters verleiht, zugunsten des vierten Standes zu votieren. Auf den ersten Blick könnte man leicht der Meinung werden, das Stück leite seine Bedeutung tatsächlich aus der anschaulichen Gegenüberstellung verschiedenartiger Lebenssphären ab. Dies scheint uns ein Irrtum zu sein. Die Beredsamkeit, mit welcher der Dichter die Sache der Unterdrückten führt, soll nicht unterschätzt, die Kunst, mit der er den ungeheuren Interessenstreit der Gegenwart dem Mikrokosmos der Bühne anpaßt, nicht bestritten werden; allein alle diese Tiraden und Gruppierungen dünken uns nur ein interessantes Beiwerk, das dem Stücke

dient, aber es nicht beherrscht. Der literarische Wert der Dichtung ist nicht sozialen, sondern psychologischen und dramatisch-technischen Ursprungs; er liegt in der gelungenen Entwicklung des Hauptcharakters, in der Darstellung der tiefgehenden Wandlung, die sich in den Gesinnungen und Gefühlen der Heldin vollzieht, in dem klaren Aufbau, in dem Reiz einer rasch vorschreitenden und anziehenden Handlung.

Betrachtet man den Erfolg eines Dramas als die wichtigste Wirkung, so könnte es ziemlich gleichgültig erscheinen, welcher besonderen Eigenschaft es Kraft und Effekt verdankt. Aber gegenüber den ungemessenen Vorstellungen, die von der plötzlich entdeckten Verwendbarkeit der Arbeiterfrage für theatralische Zwecke eine wahre Palingenesis des deutschen Dramas erhoffen, verlohnt es sich, auf die sehr geringe Ergiebigkeit dieses großen Stoffgebietes gerade mit Bezug auf die Ansprüche der Bühne schon heute warnend hinzuweisen.

Die Zahl der Gesichtspunkte, die bei der bisher beliebten, illustrierend-vergleichenden Schilderung der Beziehungen zwischen getrennten Gesellschaftsklassen in Betracht kommt, ist eine geringe. Sudermann beleuchtete die Gegensätzlichkeit in der Moralanschauung dieser Klassen; Wildenbruch verteidigte auf Grund seiner Vergleichung die Vorzüge der bestehenden Weltordnung und formte seinen Vorwurf seltsamerweise nach der Seite der Sinnlichkeit hin; unter seiner Hand wurde die soziale Bewegung zu einer „aventure de canapé“, wie der erste Napoleon gewisse flüchtige Liebesabenteuer zu nennen pflegte; Ludwig Fulda greift die materiellen Unterschiede in den Existenzbedingungen der beiden Klassen auf, und sein Stück erreicht dementsprechend den Höhepunkt in einer gut geführten Szene, in der die Heldin, ein Opfer des Überflusses, und eine kranke Arbeiterin, ein Opfer der Armut, einander gegenübertreten.

Dieser Gesichtspunkt, viel mehr noch als der moralische, ist so konventionell, wie nur irgend etwas in der Welt. Konventionell ist, wenn man von Edith Bernardi absieht, das meiste, was die Personen dieses Stückes vorstellen, sagen und ausführen. Freilich war das Konventionelle noch niemals ein Hindernis für die theatralische Wirkung, allein wenn man mit Vergnügen bereit ist, den großen Fortschritt anzuerkennen, der die Distanz zwischen der „wilden Jagd“ und dem „verlorenen Paradies“ bezeichnet, so wird man immer sagen müssen, das letztere Stück hat einen großen Erfolg gehabt, weil Fulda als Dramatiker gewachsen ist, nicht, weil er den Versuch gemacht hat, sich als Dramatiker der sozialen Frage zu nähern.

Dies will im Zusammenhang mit dem Vorhergesagten zweierlei bedeuten: das Bestreben, die großen, aber in künstlerischem Sinne trivialen Widersprüche der modernen Weltordnung auf die Bühne zu bringen, wird vielleicht noch früher das Publikum als die Autoren ermüden; es ist ein Übergang, eine literarische Mode, nichts weiter. Das unverrückbare Ziel des poetischen Schaffens liegt nicht in den Schicksalen der Besitzenden, nicht in den Schicksalen der Darbenden, nicht in den Beziehungen beider Gesellschaftsklassen zueinander, — es liegt in den menschlichen Leidenschaften, gleichviel in welcher Brust sie aufkommen, es liegt in den Konflikten der Herzen, gleichviel wie die Lebensverhältnisse beschaffen sind, in denen sie sich bilden und abspielen. Das Drama hat die engen Grenzen, zwischen denen es bisher hauste, erfreulich erweitert, indem es die Welt der Arbeit entdeckte; aber es wäre gefehlt, wollte man annehmen, es könnte von dieser Welt allein leben. Auf der Scheide zwischen den gegensätzlichen sozialen Hauptschichten kann das Drama nicht stehen bleiben, weil es hier von der Gefahr beständiger Wiederholung bedroht würde. Es wird aufhören, zwischen Vorderhaus und Hinterhaus

hin- und herzuspielen, und sich entschließen, in dem einen oder dem andern seine Motive zu suchen. Wer uns ein wirkliches Arbeiterstück schriebe, das den Muskelkampf ums Dasein veranschaulichte, — er soll willkommen geheißen sein! Aber die Schicksale derer, die in der Lage sind, sich besser zu kleiden und zu nähren, werden deshalb für die Bühne ihre Geltung nicht verlieren.

Wir nehmen Ludwig Fulda als Dramatiker ernst, aber wir weigern uns, ihn als Sozialreformer anzuerkennen. Wir loben die schöne Begeisterung und die Kunst des Autors, aber seine Ratschläge zur Beglückung des Menschengeschlechts lassen uns kalt. Die soziale Frage wird ihrer Lösung dadurch nicht näher gebracht, daß diese oder jene Edith ihren Vater veranlaßt, eine Lohnforderung der Arbeiter zu bewilligen, und auch die Lohnfrage selbst ist im Grunde nur ein ganz untergeordnetes Moment in dem Riesen-Widerstreit der Interessen.

Wenn das Stück aus ist, hebt das Fragen erst recht an, und forscht man nach dem innersten Zweck des Ganzen, so wird man vielleicht finden, ein Spaziergänger habe an dem Feuer eines Vulkans seine Zigarre entzündet.

6. Dezember.

Das Verhältnis zwischen Erzähler und Dramatiker ist ein ähnliches wie das zwischen Maler und Bildhauer. Die Kunst des Erzählers und des Malers beruht in letzter physischer Auflösung auf der Flächendarstellung der Körperlichkeit. Sie bedarf, um stereoskopische Wirkung zu erlangen, der unbewußt mitschaffenden Empfänglichkeit des Lesers und Beschauers. Je leichter es diesen gemacht wird, den Eindruck des Wirklichen, des Lebendigen, des Körper-

lichen zu empfinden, um so höher steht der Wert des Buches und des Bildes. Die Darstellungsform des Dramatikers und Bildhauers ist die Verkörperung der Körperlichkeit. Die Schauspieler sind die mitschaffenden Geschöpfe der ersteren Kunstgattung, der einzigen, die neben der Musik der Mitwirkung bestimmter Mittelspersonen bedarf. Die Skulptur hat wieder mit dem Vorstellungsvermögen des Beschauers zu rechnen, von dem sie, da das Körperliche bereits greifbar vorhanden ist, bloß die Empfänglichkeit für das Lebendige beansprucht.

Der Gegensatz zwischen Erzähler und Dramatiker, wie zwischen Maler und Bildhauer, beruht auf der Verschiedenartigkeit, mit der die einen und die andern ihre Stoffe anschauen und gestalten. Wer nicht die grundlegende Gedankenarbeit, sondern nur die äußere Technik der einzelnen Künste in Betracht zieht, wird es selbstverständlich finden, daß der Maler nicht meißelt und der Bildhauer nicht malt; die Wahrnehmung dagegen, daß das Talent zum Fabulieren mit der Fähigkeit, dramatisch zu sehen und zu denken, keineswegs identisch ist, wird ihm immer wieder verwunderlich erscheinen.

Gilt das Gesetz von der Erhaltung der Kraft auch für den Zusammenhang aller höheren Bewährungen des menschlichen Geistes, — und ein Beweis dieser Art ließe sich an den individuellen Eigentümlichkeiten genialer Naturen vielleicht unschwer führen, — so dürfte, unbeschadet der Gemeinsamkeit der Urkraft, der alles Talent in seinen wechselnden Formen entstammt, der Dramatiker dem Bildhauer viel näher stehen, als ersterer dem Erzähler, als der Bildhauer dem Maler. Eine Hypothese, nichts weiter, und niemand ist gehalten, auf sie zu schwören. Aber es ist nicht ohne Reiz, ihren Gedankengang fortzuspinnen. Welch ein Bildhauer wäre Shakespeare gewesen, wenn er nicht zufällig ein Dra-

matiker geworden wäre, und wie viel unsterbliche Dramen hätten wir Michel Angelo zu verdanken, wenn seine vielseitige Gestaltungskraft sich dieser Ausdrucksform zugewandt hätte! —

Wir schicken diese Betrachtungen voraus, um die Erscheinung zu erklären, daß ein so erfolgreicher Erzähler und Plauderer wie Balduin Groller nicht auch implicite ein erfolgreicher Dramatiker sein müsse. Sein dreiaktiges Lustspiel „Gewagtes Spiel", das heut zur ersten Aufführung gelangte, behandelt einen Vorgang, der sich kurz wie folgt darstellt: Baron Stahl, ein geadelter Industrieller, verdankt es der Protektion der Baronin Somogyi, die ihrerseits für allerlei wohltätige Zwecke aus seiner Munifizenz Vorteil zieht, daß die sogenannte Gesellschaft ihn als gleichberechtigt anerkennt. Der Einfluß, den die Baronin auf ihn ausübt, ist infolgedessen ein unbedingter. Nur in einem Punkte glaubt Stahl seiner Gönnerin Widerstand leisten zu sollen. Er hat auf ihren Wunsch Albertine Frank, ihre Jugendfreundin, als Buchhalterin in seinem Kontor angestellt; sein Sohn Rudolf verliebt sich in Albertine; die Baronin begünstigt die Verbindung der jungen Leute, aber niemals will Herr Stahl es zugeben, daß Rudolf durch eine solche Mesalliance die Heirat seiner Tochter mit dem Prinzen Calm in Frage stelle. Um die gefährliche Gegnerschaft der Baronin zu überwinden, bewegt er den eben aus Afrika heimgekehrten Doktor Ferdinand Rutt, seine Partei zu ergreifen und den listigen Anschlägen der Gegenseite mit den gleichen Waffen zu begegnen. Es kommt zu dem üblichen Einzelkampf zwischen der Baronin und Rutt, und erstere geht zugleich als Siegerin und als Besiegte daraus hervor: denn Albertine und Rudolf werden zwar ein Paar, aber sie selbst verliert in diesem „gewagten Spiel" ihr Herz an ihren schlagfertigen Widersacher.

Man braucht die Frage nach der Neuheit dieses

Vorgangs nicht erst aufzuwerfen. Man braucht auch nicht zu untersuchen, ob der Stoff an und für sich zur Füllung eines groß angelegten Lustspiels ausreiche. Die französischen Meister haben gezeigt, wie man durch kunstvolle Verknüpfung des Fadens, durch geschickte Ausnützung aller Möglichkeiten, durch scharfe Charakterisierung der handelnden Personen auch einer unbedeutenden Intrigue das Ansehen einer vollwichtigen, bewegten Handlung zu verleihen vermag.

Der Hauptfehler der heutigen Novität liegt in der durchaus skizzenhaften Anlage des dramatischen Vorgangs. Die Menschen des Stückes nehmen sich außerordentlich viel vor, aber im Grunde tun sie nichts und plaudern bloß. Ansätze zu einer Verwicklung, zu einer Spannung, zu einer Charakterzeichnung, zur Lustigkeit sind vorhanden, aber über diese Ansätze kommt die Novität nicht hinaus. Von manchem guten Wort des Dichters gefesselt, wartet man bis zum dritten Akt auf den Anfang des Stückes. Richtig, es beginnt endlich, aber siehe da, es ist der Anfang eines ganz neuen Stückes: in völliger Verkennung der Umstände, die sich aus einer episodischen Abschweifung ergeben, vereinigt der Verfasser zwei Personen, die dem Publikum gänzlich fremd sind, zu einer großen Liebesszene, die mit dem bisher gespielten Stück in keinerlei Zusammenhang steht.

Auf solche Weise kam es, daß dem ersten Aufzug, den das Publikum mit freundlicher Erwartung hinnahm, und dem zweiten, der diese Stimmung bis zu Beifall steigerte, ein Schlußakt folgte, der nicht unbestritten blieb; woraus eben wieder einmal unwiderleglich hervorgeht, daß das literarische Erzählen und das dramatische Gestalten zwei ganz verschiedenartige Künste sind.

1891

10. Januar.

Ernst Wicherts „Narr des Glücks" würde nach preußischem Gesetz heuer majorenn werden, denn gerade einundzwanzig Jahre sind es, seit das Stück bei einer von Dingelstedt veranstalteten Lustspiel-Konkurrenz in Wien einen Preis davongetragen.

Man wird diese Auszeichnung bei einigem guten Willen verständlich finden, wenn man in der Geschichte des deutschen Theaters zwei Dezennien zurückblättert. Das Stück entwickelt sich aus einer hübschen Grundidee: es zeigt die Schicksale eines Mannes, den das Glück beständig zum besten zu halten scheint. Eine belebte Handlung überschreitet in Form und Ausdruck niemals die Grenzen des wirklich Lustspielartigen. Ansätze zur Charakterzeichnung, ein gutes Gefühl für komische Wirkung, das sich weniger in der Rede als in der Situation äußert, die Gewandtheit, mit der sich der Vorgang einleitet, fortführt und in gewisser Hinsicht auch steigert, vervollständigen die Reihe ansehnlicher Eigenschaften, die den Erfolg des Stückes seinerzeit bestimmt haben dürften.

Aber alle diese Vorzüge vertragen sich ganz gut mit der Tatsache, daß das Stück von damals kein Stück von heute mehr ist. Die Welt ist älter, die Bühne anspruchsvoller, das Publikum kritischer geworden. Die philiströse Romantik, die dieses Lustspiel erfüllt, versteht man nicht mehr; die weltabgewandte Harmlosigkeit, die es leitet, verträgt man nicht mehr. Der Autor hat der Zeit gegeben, was sie von ihm verlangte, aber er darf sich nicht wundern,

daß eine andere Zeit ihm verweigert, was er von ihr beansprucht.

Der Umstand, daß das Stück mitunter noch jetzt gespielt wird, spricht keineswegs für seine Lebenskraft. Einer jener Zufälle, von denen nicht bloß die Geschicke der Bücher abhängen, verhalf ihm, nachdem es anderwärts längst bereits zum letzten Male gegeben worden, gestern zu einer ersten Aufführung in Frankfurt. Der „Narr des Glücks" enthält eine kleine Rolle für Friedrich Haase, und diese kleine Rolle enthält eine kleine Szene, die dem Gaste, der vor seinem Scheiden von der Bühne noch einmal bei uns Einkehr hält, Gelegenheit gibt, sich im vollen Glanze seiner Künstlerschaft zu zeigen. Der hochjunkerlich veranlagte Gutsbesitzer Theodor von Fresinau beichtet einem Freunde die Geschichte eines leichtfertigen Jugendstreichs. Um dieser einen Szene willen wurde das Stück für zwei Abende in das Repertoire unseres Theaters aufgenommen. Um dieser einen Szene willen wurde der ganze umständliche Apparat aufgeboten, der zur Vorbereitung und Einstudierung einer Novität erforderlich ist. Um dieser einen Szene willen wurden die heimischen Darsteller zu einer großen Arbeitsleistung herangezogen, die von vornherein zwecklos erscheinen mußte, da sie die Rollen, die sie zu bewältigen hatten, kaum noch jemals in ihrem Leben spielen werden.

Eine derartige Kraftvergeudung dürfte sich eigentlich nur eine Bühne erlauben, die an ihre Mitglieder nicht ohnehin die größten Anforderungen stellt. Der eifervolle Fleiß, mit dem das ständige Ensemble unseres Theaters den Ansprüchen eines beständig wechselnden Spielplans zu genügen trachtet, kann nicht rühmend genug anerkannt werden. Aber gerade darum sollte man streng darauf achten, daß ein vorübergehendes Gastspiel und in diesem Falle gar ein einziger Effekt die Mühe des heimischen Per-

sonals nicht für Stücke aufbietet, die allenfalls eine Vergangenheit, aber unter keinen Umständen eine Gegenwart haben. Man kann es keinem Schauspieler verdenken, wenn er für eine große Aufgabe, die längstens morgen vergessen sein wird, ein Interesse einsetzt, das höchstens von gestern datiert. Man hilft sich, wie man kann. Die Kunst leiht von der Routine, das Gedächtnis vom Souffleur. Das ist berechtigt, aber nicht richtig, verzeihlich, aber nicht erquicklich.

Wenn die tirolischen Bauern einander auf ihren Bergwanderungen begegnen, grüßen sie sich mit dem Rufe: „Zeit loss'n!" Ein gutes Wort, das auch für die Bergfahrten des Schauspielers gelten und ihm raten müßte, mit Kraft und Atem hauszuhalten.

14. Januar.

Das Trauerspiel „König Ottokars Glück und Ende", mit dessen Aufführung die heimische Bühne am heutigen Vorabend des Grillparzertages das Gedächtnis des Dichters ehrte, — für die Mehrzahl der deutschen Theater ist das Stück eine Novität, — ist im eigentlichen Sinne eine Tendenzdichtung. In seiner Selbstbiographie weist Grillparzer auf die äußeren Umstände hin, denen er die Anregung zu diesem Drama verdankt. Hinter der Gestalt Ottokars erhebt sich der Schatten des ersten Napoleon, dessen Charaktereigentümlichkeiten, Irrtümer und Mißgriffe vielfach in die Schicksale des Böhmerkönigs, wie der freischaffende Poet ihn anschaute, hinüberspielen. Der große Eroberer war kurz vorher gestorben, und sein tragisches Ende mochte den nachdenklichen Beobachter der Zeitereignisse auffordern, die Summe dieses bewegten Lebenslaufes zu ziehen.

Dem Hauptzuge seiner Individualität ent-

sprechend, erblickte der Dichter, der immer ein Folgender, nie ein Führer seiner Zeit gewesen, in Napoleon nicht den Zertrümmerer der Throne, sondern bloß den Bedrücker der Völker; er sah in ihm nicht das Ungeheuere, sondern nur das Ungewöhnliche, in seinen Taten nicht das Erstaunliche, sondern nur das Gesetzwidrige. Der Korse hat die Vermessenheit gehabt, über die Straßenkreuzungen der Weltgeschichte entgegen den Vorschriften der Wiener Polizei im Trabe zu fahren, und diese Rücksichtslosigkeit konnte einen Mann, der gewohnt war, jeden Morgen zur bestimmten Stunde in sein Amt zu gehen und dabei seinen Gedanken nachzuhängen, in der Tat verdrießen. Auf der anderen Seite verkörperten sich Ruhe, Ordnung und Gesetz, die ehrwürdigen Grundlagen des Staatswohles und der Fürstentreue, in der Dynastie Habsburg, die, indem sie sich mit dem Emporkömmling verschwägerte, dem Glück ihrer Völker ein unerhörtes Opfer brachte. Grillparzer aß ihr Brot und sang ihr Lied. Vielleicht verknüpfte die gleiche Gedankenverbindung, die den Dichter von Napoleon zu Ottokar leitete, auch den „guten Kaiser Franz" der österreichischen Volkshymne mit Rudolf, dem Marchfeldsieger, dem Schützer des Landfriedens, dem Begründer der habsburgischen Hausmacht.

Jedenfalls hat niemals ein dynastischer Lobspruch begeisterter geklungen, als der, den dieses Drama in pompösen Jamben vorträgt, und deshalb wird man in der Lebensgeschichte des Dichters mit einer gewissen Genugtuung von den Schicksalen lesen, die dem Stücke beschieden gewesen. „König Ottokars Glück und Ende" bedeutete für den Ruhm des Erzhauses mehr als eine gewonnene Schlacht, aber es fehlte an dem Verständnis für solche Siege, die weder Geld, noch Menschen, noch Provinzen kosten, und jahrelanger Mühe bedurfte es, bevor es dem Dichter gestattet wurde, seine submissfeste Huldigung an den

Stufen des allerhöchsten Thrones darzubringen. Der Wallenstein des Theaters, der die Wiener Hofburg besser zu kennen scheint und auch freimütiger beurteilt, spricht bekanntlich einmal vom „Dank des Hauses Österreich". Die Wahrheit dieses Ausspruches hat Grillparzer an sich selbst erfahren, allein, was sonst immer in seinem Leben Anlaß böte, die Teilnahme seiner Verehrer rege zu erhalten — um dieser Enttäuschung willen braucht den Dichter niemand zu bemitleiden.

Es wäre von Interesse, vorauszuwissen, wie wohl ein kommendes Geschlecht, dem vermutlich die Weltgeschichte bis zu einem gewissen Abschnitt nichts anderes sein wird, als eine fortlaufende Reihe von Vergewaltigungen und Missetaten, angestiftet von der Selbstsucht einzelner, begangen von der Torheit aller — wie eine spätere Zeit über die poetische Verherrlichung des höfischen Länderschachers und des staatengründenden Massenmords denken und richten wird. Schon heute ragt diese vormärzliche Schöpfung Grillparzers aus der Vergangenheit hervor wie der Wimpel eines versunkenen Schiffes, — noch eine Hochflut, und auch dieses Zeichen wird sich neigen, und die letzten Spuren des Mittelalters werden beseitigt sein.

Als Drama betrachtet, wird „König Ottokars Glück und Ende", wenn es längst nicht mehr gegeben wird, noch immer zu den wertvolleren Besitztümern des deutschen Literatur-Archivs zählen. Man kann, wenn man am heutigen Abend die Dichtung vorübergleiten sah, nicht lebhaft genug erstaunen, wie es möglich war und wie es zu vereinigen ist, daß ein Mensch, der in seinem Leben klein gewesen, als Dichter so groß sein konnte. Denn wirklich Großes: Kraft, Kunst und Schönheit ist auch in diesem Drama zu finden, nur versteckter als in den anderen. Es verbirgt sich unter einer Fülle von Staatsaktionen, unter einem Schwalle von Streitreden, unter einem

Wust politischer Erörterungen, die kein Publikum der Welt erbaulich finden kann, selbst nicht ein österreichisches, aber in dieser Szene und in jener, in dieser Episode und in jener, in diesen Worten und in jenen springt ein Gewaltiges auf, das an die Herzen der Hörer pocht. Der kühne Aufbau des ersten Aktes, die Begegnungen zwischen Rudolf und Ottokar, das Verhältnis von Kunigunde zu Zawisch sind Meisterschöpfungen der dramatischen Kunst. Nur wird die Wirkung, die sie hervorbringen, von dem Gesamteindruck des Dramas begraben. Geht der Zwist dieser Fürsten uns näher als der Kampf der beiden englischen Rosen? Gibt es ein Verbindendes zwischen den Interessen von damals und dem Gedanken von heute? Eine geräuschvolle Einförmigkeit bezeichnet dort wie hier den Gang der dramatischen Historie, und sie weicht dort wie hier nur an jenen spärlichen Stellen, wo die Könige, die Staatsmänner und Vasallen sich die Mühe nehmen, endlich einmal Menschen zu werden.

Die Handlung des Dramas steigt bis zum dritten Akt an. Ottokar-Napoleon verstößt Josephine, und sein Glück verläßt ihn. Marie Luise trennt sich von dem besiegten Sieger und kühlt ihre Jugend in Neippergs Armen. Der Dichter hat den fernliegenden Stoff sorglich nach den nahen Ereignissen seiner Zeit gemodelt. Mit der Demütigung des Helden neigt sich das Glück nach abwärts, und der Zuschauer folgt diesem Sinken mit einem Gefühl müder Gleichgültigkeit.

Die Tat, die unsere Bühne mit der Aufführung des Dramas vollführte, verdient Dank und Lob, so arg sich auch die Hoffnung auf eine tiefere Wirkung der Dichtung getäuscht sehen könnte. Der gesamte Heerbann des Personals bis zu den letzten Hilfstruppen, die noch nie das Licht des Theaterzettels erblickt haben, mußte aufgeboten, eine Riesen-

arbeit in der Vorbereitung und Inszenierung bewältigt werden. Das Zusammenspiel ging durchwegs glatt von statten, und erhob man keinen allzu rigorosen Anspruch auf die Kostümtreue des dreizehnten Jahrhunderts, so wird man auch der Ausstattung nichts Wesentliches vorwerfen dürfen. Die Darstellung hielt sich an die Geschichte: auch aus jener ging Rudolf als Sieger hervor. Herr Schneider gab den Habsburger mit einer Kraft der Rede und einer schlichten Eindringlichkeit des Spiels, welche die oft und gern gerühmte Kunst seiner jüngeren Jahre zu erneuern schien. Herrn Hofmanns Ottokar, eine fleißige und gut aufgefaßte Leistung, litt unter den Mängeln einer Diktion, die, häufig sich überhastend, von jedem Verse nur ein einziges, mit der gleichen Betonung herausgestoßenes Wort dem Hörer freigab. Der Zawisch des Herrn Wallner trieb die Falschheit so weit, daß er selbst, so oft er lachte, die Falschheit hatte, falsch zu lachen.

17. Februar.

Gerhart Hauptmanns Drama „Einsame Menschen" hat bei seiner ersten öffentlichen Aufführung heute eine sehr zweifelhafte Aufnahme gefunden. Die Stimmung des Publikums schwankte häufig auf der gefährlichen Schneide zwischen Verwunderung und Heiterkeit. Der Beifall, der jedem Akte folgte, und der auch dem Dichter Gelegenheit gab, persönlich zu danken, blieb nicht unbestritten, und zwar nicht deshalb, weil das Stück allzu Fremdartiges, allzu Gewagtes, allzu Herausforderndes geboten hätte, sondern weil es durch seinen Mangel an Handlung, durch seine psychologische Kleinmalerei, durch seine eigentümliche Technik auch eine bereitwillige Geduld ermüdete.

Wie das Talent des Verfassers in diesem Stücke sich darstellt, ist Gerhart Hauptmann ein echter Poet, aber noch kein fertiger. Er, der noch selber eine Hand brauchte, die ihn führte, ist vorläufig doch wohl noch kein Führer ins Neuland unserer Literatur. Auch er wird sich genötigt sehen, mit den unabweisbaren Ansprüchen der Bühne früher oder später ein Kompromiß zu schließen. Was er heute sagte, ist groß und frei; wie er es sagte, ist kalt und einförmig. Vor allem wird er sich weniger mit den Seelen als mit den Handlungen seiner Menschen zu befassen haben. Empfindungen mit größter Genauigkeit vorführen, ineinander übergehen, sich steigern und sich widerstreiten lassen, ist Sache des Buches. Das Theater fragt nicht zunächst: wie denkt und fühlt ein Mensch, sondern, was tut er? Hier sind es die Vorgänge, welche die Gefühle widerspiegeln, — ohne Vorgänge können diese nicht versinnlicht und nicht erfaßt werden. Fünf lange Akte, die sich im wesentlichen zwischen zwei oder drei Menschen abspielen, diese Menschen, die beständig in der nämlichen Stimmung verweilen, mag sie auch noch so fein abschattiert sein, diese geringfügigen Vorgänge, die sich unaufhörlich wiederholen, — mit solcher Kunst wird auch das befreitere Publikum des nächsten Jahrhunderts nichts anzufangen wissen.

Auch in seiner Rede wird Gerhart Hauptmann große Zugeständnisse zu machen haben. Die „Einsamen Menschen“ sprechen die Sprache des Alltags, knapp und dürr, kein Wort zu viel, keines zu wenig. Aber diese Kargheit nötigt die Darsteller, die natürlichen Pausen einer so trockenen Unterhaltung durch eine Ausbeutung des stummen Spiels zu verbinden, die man auf die Dauer nicht verträgt, weil sie sich wie mit Bleigewichten an die Handlung hängt. Welche Riesenaufgabe für die Schauspieler, die sich in dem gesuchten Werktagsstil

dieser Sprache zurechtfinden sollen und von denen man verlangt, daß sie durch das ganze Aufgebot ihrer persönlichen Kunst über die Lücken des Dialogs hinwegtäuschen! Und welche Genugtuung für sie, wenn man ihnen nachrühmen muß, daß sie sich heute mit einer Beflissenheit, die nicht erfolglos blieb, für den Dichter einsetzten! Gewiß wußten sie alle, daß sie vor einem Zuschauer spielten, vor dem sie sich zu zeigen nicht täglich Gelegenheit haben: Doktor Burckhardt, der Direktor des Hofburgtheaters, war eigens aus Wien herbeigekommen, um der Aufführung beizuwohnen. Herr Wallner in der bedenklichen Hauptrolle, die das Publikum endlich heiter nahm, da es sich durch das Hin- und Herschwanken dieses Charakters abgestoßen fühlte, Fräulein Minow und Fräulein Gündel, Frau Ernst, sowie die Herren Zademack und Hermann in den übrigen Partien — sie alle traten mit wahrer Hingebung für ihre allzuviel fordernden Aufgaben ein und dürfen sich des Abends freuen, wenn es ihnen auch nicht gelingen konnte, das Drama zu retten.

Lösen wir die Handlung des Stückes in ihrem innersten Vorgang auf, so finden sich die Schicksale eines Mannes geschildert, der vom Widerstreit tiefer Empfindungen verzehrt, nicht Mut genug besitzt, um glücklich zu werden, aber Mut genug, um zu sterben. Der Heroismus der Torheit im Sinne Platos, dem der vernunftlose, aber der Vernunft nicht ab- sondern zugewandte Teil der Seele als „Mut" gilt. Johannes Vockerat, der passive Held des Dramas, der in einer Normal-Ehe lebt, unter Kindergeschrei und allen Freuden und Widerwärtigkeiten des bürgerlichen Familien-Zustandes, lernt ein Mädchen kennen, eine deutsch-russische Studentin, ein Weib, nein, das Weib, die höhere Entwicklungsform des Weibchens, an dessen Seite er bisher seine Tage verbracht, ein Wesen, das ihn weckt und begreift, die andere Hälfte seiner Seele,

die so lange geschlummert, die Genossin seines Geistes, der so lange verwaist gewesen. Dieser Mann wird vom Dichter vor die Notwendigkeit gestellt, zwischen der Frau, die ihn liebt, und der Frau, die er liebt, zu wählen. Mit Anna Mahr darf er nicht leben, ohne sie kann er nicht leben, und da er als guter Sohn seine Eltern, als guter Gatte seine Gattin, als guter Vater sein Kind, als leidenschaftlich Liebender die Geliebte nicht verlassen will, bleibt ihm zu tun nichts übrig, als sie alle miteinander zu verlassen und sich umzubringen. Die Logik des Mannes, der aus Furcht, im Regen naß zu werden, ins Wasser springt.

Nicht gegen Gerhart Hauptmann richtet sich dieses kritische Bedenken, sondern gegen Johannes Vockerat. Wie der Dichter den Charakter seines Helden folgerichtig entwickelt, wie er die Verhältnisse darstellt, die den Unglücklichen bedrängen, das Wirrsal der Pflichten, die ihn fesseln, die Grausamkeit des Konfliktes, der ihn aufreibt, konnte sich der Knoten des Dramas kaum auf andere Weise entwirren, als auf diese. Nach allen Gesetzen der literarischen Justiz ist Johannes Vockerat zum Tode verurteilt, und kein Gnadengesuch kann diese Strafe mildern.

Gerhart Hauptmanns einsame Menschen sind alles andere, nur nicht einsam. Einsam sein, heißt stark und mitunter auch groß sein. Der Held dieses Trauerspiels der Schwäche ist allenfalls eine problematische Natur nach der Definition Goethes, aber kein Zug seines Wesens spricht von Größe, durch nichts bekennt er sich zu der erhabenen Religion der Einsamkeit. Und wie er selber, sind auch die übrigen Personen des Stückes wohl die leibhaftige Güte, aber keine von ihnen sieht über das Nächste hinweg und keine vermag die Hände zu heben, um den Lauf des Verhängnisses zu wenden. Aber einsam sein bedeutet vielleicht noch ein anderes: bewußt auf sich selbst verharren. In diesem Sinne ist Johannes Vockerat nicht

einmal einsam, solange er einsam ist, denn er weiß es nicht, und in dem Augenblicke, da er es weiß, ist er es schon nicht mehr, denn die Genossin seines Lebens steht neben ihm.

Gerhart Hauptmann steht am Beginn seiner Laufbahn; er gilt als das hoffnungsreichste Talent unter den jüngeren deutschen Dramatikern, und an der Vermittelung des Übergangs zwischen einer absterbenden und einer neu sich begründenden Literaturperiode dürfte ihm ein hervorragender Anteil zufallen. Diese Übergänge haben wie die Äquinoktien ihre Stürme; sie stellen in der Geschichte der Menschheit ein typisches Moment der Fortbildung dar und sind im wesentlichen jener ewige Kampf der Jungen gegen die Alten, der naturgemäß mit dem Siege der ersteren endigt und der in dem Augenblick von neuem beginnt, da die Jungen ihrerseits alt geworden sind.

Alle diese Erwägungen beziehen sich auf das ernste Schauspiel. Das neue literarische Zeitalter hat gezeigt, daß es Kraft und Gedanken besitzt, man sieht auch bereits von ungefähr den Weg, den es einschlagen wird, allein an einer Eigenschaft mangelt es ihm bisher: es kann noch nicht lachen. Es hat noch nicht gelernt, heiter zu sein, es hat vielleicht noch keine Muße dazu gehabt; früher oder später wird es sicher seinen Humor finden, vermutlich nicht den alten, sondern einen neuen, der ein wenig zorniger sein wird, als der vorige. Immerhin erhöht dieser Mangel die Schwierigkeiten des Übergangs um ein Beträchtliches.

In den Tragödien des julianischen Stils findet man das Angenehm-Traurige, in denen des gregorianischen nur das Trostlose. Dazu kommt der Chor der Menge, die da ruft: „Zu Hilfe! Man will uns unsere Poesie, unsere Schönheit, unsere Sonne rauben; das dulden wir nicht, nieder mit den Tempelschändern!“ Kluge dramatische Spekulanten, die

eine Witterung für den Augenblick des Rückschlags haben, schüren die Entrüstung durch eine hohle Rhetorik. Größenwahnsinnige alte Herren muten sich die Kraft zu, eine Bewegung von elementarem Ursprung durch Hiebe aus der Welt zu schaffen, und fuchteln mit ihren schwachen Armen großartig ins Leere. Nichts kann unnützer sein als dieser wichtigtuerische Lärm, nichts törichter als diese sinnlose Aufregung. Wir haben nicht den Beruf, hier vorzutreten und die letzten Ziele der neuen Dichtung feierlich zu verkünden, — Ziele, die sie selbst noch nicht kennt. Aber die Geschichte der Kultur ist so reich an Beispielen für die Art der Umschaltung geistiger Strömungen, daß man von denen, die darin Bescheid wissen sollten, mehr Ruhe und mehr Reife beanspruchen könnte.

Man denke an ein jüngstes Exempel, an die stürmischen Entwicklungskämpfe der Musik. War es nicht der nämliche Abscheu, der den Eintritt Wagners in die Arena begleitete? Hat man je einen Neuerer heftiger beschimpft und gehaßt, als ihn? Jammerten sie nicht auch damals, man wolle ihnen die Poesie, die Schönheit, die Sonne rauben? Und heut, da es auf diesem Schlachtfeld still geworden, — was zeigt sich unseren Blicken? Niemand wurde verdrängt, wenig hat sich geändert, die alten Götter leben, und wer sie ehren will, hat vollauf Gelegenheit, ihnen zu huldigen. Die Jungen haben der Kunst ein neues Gebiet angestückt, auf dem sie sich häuslich einrichteten. Wer sie dort aufsucht, ist ihnen willkommen, wer nichts mit ihnen teilen will, mag ihnen fern bleiben. Und genau so — dies läßt sich ruhig voraussagen — wird die heutige Krisis der Literatur verlaufen. Was im Besitz gewohnt hat, wird auch hier im Recht bleiben. Die neue Dichtung wird für sich keine Ausschließlichkeit fordern, sondern nur so viel Raum, als sie braucht, um sich frei entfalten zu

können; sie wird jedem Gastfreundschaft gewähren, der darum wirbt, und niemand wird es den Verehrern des Veilchenblauen wehren, vor dem, was ihnen als Poesie, Schönheit und Sonne gilt, ihre Weihrauchfässer zu schwingen. Und hoffentlich finden sich dort wie hier recht viele und große Talente, die den Schatz des geistigen Lebens durch ihre Schöpfungen bereichern.

Stellen wir uns vor, Gerhart Hauptmanns Johannes Vockerat sei kein Schwächling, sondern ein männlicher Mann, und dieser vegetiere in einer Ehe, die sich ausgelebt hat, und nichts weiter mehr ist als eine Paarung und ein doppeltes Alleinstehen. Was würde der neue Johannes tun, sobald er seine Anna Mahr gefunden hat? Würde er den Tod suchen? Gewiß nicht. Die Dichter der kommenden Zeit werden sich überhaupt daran gewöhnen müssen, mit dem Tode etwas sparsamer umzugehen, denn je heller es auf Erden wird, um so deutlicher wird man vielleicht erkennen lernen, daß das Leben im großen und ganzen doch der Güter höchstes ist.

Überdies gingen die Menschen zu allen Zeiten viel seltener an inneren Konflikten zugrunde als an der Unzulänglichkeit der materiellen Verhältnisse. In dieser Hinsicht kann sich Johannes Vockerat nicht beengt fühlen, denn wenn er nicht zu besorgen braucht, daß sein Tod die Seinigen der Not preisgebe, so hat er für sie auch nichts zu fürchten, wenn er anstatt ins Wasser in die weite Welt ginge, — in die weite Welt und mit Anna Mahr.

Wir hören den entsetzten Aufschrei: Ja, aber seine Pflichten gegen Frau und Kind? Wenn der Heine'sche Grenadier seinen Kaiser so sehr vergöttert, daß er sich in seinem Schmerze nicht mehr um Weib und Kind kümmert, so fühlen wir uns durch dieses Übermaß einer einseitigen Empfindung ganz und gar nicht abgestoßen. Um irgend eines Feldherrn willen sollte

also ein Mann seine nächsten Pflichten verleugnen dürfen, um seiner selbst willen aber nicht? Und wenn man Käthe Vockerat selbst entscheiden ließe, ob sie vorzöge, ihren Gatten sterben oder im gemeinen Sinne treulos werden zu sehen, — würde sie nicht tausendmal lieber das letztere wählen?

Nur der Tod trennt für immer. Häufig ist es die Entfernung, welche die Menschen zusammenführt. Die Kraft der Hoffnung würde sich an diesen Ausgang klammern, und wer weiß wirklich, ob die Jahre, die Erfahrungen, die Gefühle den Fuß des Geschiedenen nicht heimwärts wendeten. Den Weg zu zeigen, den ein Mann geht, wenn er sich aus einem furchtbaren Zwiespalt der Empfindungen befreien, wenn er nicht sterben, sondern leben will, den Kampf um ein Glück darzustellen, für das kein Opfer zu schwer, kein Preis zu hoch ist, das Schicksal eines Johannes Vockerat zu entwickeln, der sich entschlossen hat, glücklich zu werden, trotz alledem, — das sind die positiven Aufgaben, denen Gerhart Hauptmann und seine Genossen sich im Interesse der neuen Dichtung einmal zuwenden sollten. Ist diese erst dazu gelangt, die Freiheit jedes einzelnen zu befestigen und zu mehren, so wird ihr Beruf hinlänglich legitimiert erscheinen.

28. Februar.

Die englische Schriftstellerin Mrs. Elsa d'Esterre-Keeling hat in ihrem Buche „Three sisters“, das auch dem deutschen Lesepublikum zugänglich geworden, die Drangsale einer gebildeten Familie, die, mühsam um das tägliche Brot ringend, nach außen hin den Schein bürgerlicher Respektabilität festzuhalten sich bemüht, vor einigen Jahren mit großem Erfolge humoristisch dargestellt. Wir sind Zeugen, wie eine Frau, die ehedem bessere Tage gekannt, plötzlich vor die Notwen-

digkeit gestellt wird, für die Existenz der Ihrigen aufzukommen, wir sehen, wie drei wohlgeratene Töchter mit der glücklichen Zuversichtlichkeit der Jugend wetteifernd bestrebt sind, zu bescheidenem Erwerb zu gelangen und an den Sorgen der Mutter mitzutragen; wir sehen, wie dieser in sich gefestigte kleine Familienbund nach vielfachen Wechselfällen endlich eine behaglich umfriedete Selbständigkeit erringt.

Gewöhnlich wird das Proletariat des Mittelstandes, dessen Not oftmals viel drückender ist, als die Not einer tieferen gesellschaftlichen Schicht, die mit keinen Erinnerungen, keinen Vergleichen, keinen Schambegriffen beschwert ist, mit seinen Schicksalen nicht gerade die Feder des Humoristen in Bewegung setzen. Wie viel bitteres Elend wohlgekleidet und schweigend auf der Straße umhergeht, weiß jeder, der sich in der Naturgeschichte des menschlichen Hungers nur ein wenig auskennt. Aber unter Umständen kann auch die Not ihre Freuden, ihre Tröstungen und sogar ihre Poesie haben, — wenn man von ihr hört, nicht wenn man sie erlebt, und wenn eine Stimme uns davon erzählt, der wir vertrauen, weil ihr Klang uns ans Herz greift: die Stimme eines Dichters. Man braucht nicht gleich an Murger zu denken, wenn man von der Schönheit des Elends spricht; man kann sich mit weit kleineren Geistern bescheiden, — aber berühmt oder namenlos, unsterblich oder hinfällig: ein Dichter muß es sein, der sich an diese Aufgabe wagt, und ein Dichter in solchem Sinne ist weder Herr E. von Wolzogen, der den Roman „Die Kinder der Exzellenz" geschrieben, noch der minder bekannte Herr William Schumann, der ihm geholfen hat, daraus ein Lustspiel zu machen.

Dieses Stück, das heut bei uns zur ersten Aufführung gelangte, nimmt wohl einen Anlauf, um den Lebenskampf der Generalswitwe von Lersen und ihrer beiden Töchter zu veranschaulichen, wir erfah-

ren, daß Fräulein Asta Romane schreibt, um etwas zu verdienen, daß Fräulein Trudi für Geld malt; wir sehen, daß die Familie keinen Dienstboten halten kann und ihr Einkommen kaum hinreicht, die geringen Bedürfnisse der drei Frauen und die größeren eines Sohnes und Bruders, der Offizier ist, zu decken, — aber das ist auch alles. Diese Voraussetzung, auf der ein Dichter ein fröhlich-rührendes oder ein düster-ernstes Drama aufgebaut hätte, wird von den genannten Autoren zur Anknüpfung einer banalen Handlung benutzt, in welche die ältesten Possenmotive der deutschen Schaubühne mit unverdrossenem Eifer eingewebt wurden.

Schon im ersten Akt verlobt sich Baronesse Trudi mit einem Manne, der zwar auch kein Geld, aber dafür einen Vater besitzt, von dem der Zuhörer annimmt, daß er welches habe. Fast gleichzeitig erhält auch das andere Fräulein einen Heiratsantrag, den sie ablehnt, weil das Stück, wie aus dem Zettel ersichtlich, vier Akte hat und deshalb wenigstens diese eine Verlobung klugerweise bis zum Schluß aufzusparen ist. Alles weitere dreht sich um die Schulden des jungen Offiziers im Betrage von viertausend Mark und um ein romantisches Geheimnis im Betrage von dreißigtausend Mark, das erst im dritten Akt gelüftet wird und in das ein junger Deutsch-Amerikaner verwickelt ist, der nach Deutschland kam, um bis zum Abgang des nächsten Steamers eine Frau zu finden. Schließlich wird der Herr Leutnant, der Besserung verspricht, ins Zivil gesteckt; Baronesse Asta verlobt sich, wie sich's gehört, die Herrschaften sind enorm erfreut, aus aller Not erlöst zu sein, und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie heute noch, — basta, basta, basta!

Es ist ein ganz gewöhnliches, spekulatives Rollenstück, dieses angebliche Lustspiel. Die Naive, die Sentimentale, der Bonvivant, der Liebhaber, der

Charakterdarsteller, die gute Mutter, der polternde Onkel, — sie alle sind darin mit den typischen Partien bedacht, und eine gute Darstellung wird ihre unverwüstliche Wirkung mit unfehlbarer Sicherheit abermals auffrischen. Aber auch eine weniger gute kann, wie der heutige Abend zeigte, dem Stücke nicht abträglich sein.

24. April.

Fräulein Alexandrine Malten von Hamburg, die heute als Deborah ihr Gastspiel eröffnete, bringt dem heroischen Fach gute schauspielerische Mittel zu. Eine schlanke Gestalt, biegsam und elastisch, ein bewegliches Gesicht, dessen typischer Ausdruck den Ansprüchen gerade dieser Antrittsrolle entgegenkommt, ein ausdauerndes Organ, das bloß bei der Wiedergabe der starken tragischen Akzente die dunklen Alttöne vermissen läßt, dazu ein verständiger Sinn, der einen Charakter zu durchdringen und zu erfassen versteht, — man sollte glauben, daß es der strebenden Kunst leicht fallen müßte, so wertvolle Gaben zu guter Wirkung zu verbinden. Fräulein Maltens Beispiel beweist die Unrichtigkeit dieser Annahme.

Die Schauspielkunst wird seit jeher von zwei argen Gefahren bedroht: sie kann anämisch oder apoplektisch sein, zu wenig können, oder zuviel wollen, unter das Maß des Natürlichen herabsinken, oder dieses Niveau künstlich hinaufschrauben. Das Flache wie das Übertriebene — beides sind Fehler, weil sie unwahr sind. Das Hohe in der Kunst ist das Wahre; das Wahre ist das Natürliche, das Natürliche ist das Einfache. Die wahre Einfachheit der Kunst jedoch, was ist sie weiter als die Kunst der Einfachheit? Und worauf diese beruht? Auf dem

feinen Gefühl für die Proportion, auf der Wirkung einer Ökonomie, die mit den Kräften nicht geizt, aber sie auch nicht vergeudet, auf der Ausscheidung alles Überflüssigen, die nie so weit geht, daß sie ein Wesentliches unterdrückte.

Von dieser Empfindung für das künstlerische Gleichmaß hat sich die Deborah von heute noch weit entfernt gezeigt. Ihre Kunst steht unter dem Banne des Zuviel: zuviel der Mimik, zuviel der Gebärde, zuviel des Temperaments, zuviel des Pathos. Drei Deborah hätte man aus diesem Übermaß beteilen können, und dabei wäre die Darstellung der unnatürlichen Hauptrolle eines widernatürlichen Stückes immer noch naturwidrig genug geblieben. Wie die Rachel es tat, bevor sie die Phädra spielte, sollte eine Schauspielerin, die wie Fräulein Malten zum künstlerischen Exzeß neigt, die Rolle der Deborah mit festgebundenen Armen studieren. Sie sollte ihr Gesicht beherrschen, ihre Stellungen vereinfachen, den Schwulst der Rede beseitigen lernen; sie sollte die Leidenschaft nicht in „rechte Fetzen" zerreißen, wie schon Shakespeare tadelt, sondern sie für die großen Ausbrüche sammeln und steigern. Dann erst wird die Wirkung ihrer Deborah eine künstlerische sein, soweit die erkünstelte Dichtung es überhaupt zuläßt, — oder noch besser: sie wird diese Rolle gar nicht mehr spielen wollen.

Der Gast, der übrigens freundlichen Beifall erzielte und nach der Fluchtszene sogar dreimal gerufen wurde, fand sich in den wichtigeren Partien von den Herren Hermann, Wallner, Diegelmann und Roll, sowie Fräulein Wolff wirksam unterstützt. Und somit kann Mosenthals „Deborah" bis auf weiteres wieder im Mausoleum des Theaterarchivs beigesetzt werden.

28. April.

In Sardous „Fedora“ hat Fräulein Alexandrine Malten heute ihr Gastspiel fortgesetzt und in diesem immer wieder fesselnden Salondrama mehr als jüngsthin in der Tragödie großen Stils künstlerische Wirkung erzielt. Es war die fleißige Leistung einer Schauspielerin, die den Geist ihrer Rolle, die Notwendigkeiten ihrer Kunst, die Forderungen einer anspruchsvollen Bühne beherrscht, — nur eins nicht: ihr Temperament. Der Überschuß an Lebhaftigkeit, der die Gebärdensprache Deborahs verzerrte, schlug sich heut auf die Rede des Gastes. Auch hier ließ sich Fräulein Malten, von einem richtigen Gefühl ausgehend, über die Grenze künstlerischer Möglichkeit fortreißen. Gewiß ist es, daß eine Rolle wie die Fedora die Unarten einer Deklamation, die jedes Wort mit einem Zentnergewichte behinge, weit von sich stieße. Gewiß ist es, daß Sarah Bernhardt und Eleonore Duse das Tempo ihres Vortrags mindestens so schnell nehmen, wie unser Gast dies in den Expositionsszenen des Stückes getan. Allein ebenso gewiß ist es, daß unsere Sprache der Raschheit der Rede größere Schwierigkeiten entgegensetzt als die französische und italienische. Nicht zu schnell sprechen und doch nicht schleppend scheinen, nicht zu langsam sprechen und doch nicht unverständlich werden, die Sätze mit solcher Deutlichkeit und einer so richtigen Ökonomie des Atems formulieren, daß alle zu Gehör und Geltung gelangen, jeder verwirrenden Hast fernbleiben und doch nicht zum Phlegma hinabsinken, — — alle großen Schauspieler haben ihre Kunst zunächst auf diese Grundlage zu stellen getrachtet. Die rhetorischen Übertreibungen der heutigen Fedora bringen eine Lehre Sansons, des trefflichen Vortragsmeisters, in Erinnerung:

Tantôt l'agile voix se précipite et vole;
Tantôt il faut savoir ralentir sa parole.
Ignorant de son art les plus vulgaires lois
Plus d'un acteur se laisse entrainer par sa voix:
Sa rapide parole étourdit l'auditoire.
Il semble concourir pour un prix de mémoire.

So war auch Fräulein Maltens Redeweise eher eine glänzende Gedächtnisübung, als ein künstlerisch auseinandersetzender und erklärender Vortrag.

20. Mai.

Das Trauerspiel „Sappho" war es, nach dessen Lektüre Byron — er hatte es in einer italienischen Übersetzung kennen gelernt — die bekannten Worte in sein Tagebuch schrieb: „Grillparzer! Ein teuflischer Name, aber man wird sich gewöhnen müssen, ihn auszusprechen. Dieses Stück ist groß und erhaben. Und wer ist der Dichter? Ich kenne ihn nicht, aber die Jahrhunderte werden ihn kennen. Grillparzer ist groß, antik, nicht ganz so einfach wie die Alten, aber doch sehr einfach für einen Nichtalten — kurz, ein erhabener und anmutender Schriffsteller."

Die Tragödie der lesbischen Dichterin entwickelt und bestätigt an einem antiken Vorwurf ein Gesetz, das ewig modern sein wird. Die kritischen Geister der attischen Schule und wer immer sich seither mit den Rätseln des menschlichen Herzens befaßte — sie alle haben in dieser Hinsicht das nämliche erschürft, und hätte der jüngste Systematiker der Liebe, Paul Bourget, das unerschöpfliche Thema von einem weiteren Gesichtspunkt aus zu behandeln Veranlassung gehabt, so wäre die ebenso triviale wie unsterbliche Wahrheit gewiß auch ihm nicht entgangen: Wenn ein Mann inmitten der Neigung zweier Frauen steht, von denen die eine die Jugend, die andere den Geist für sich hat, so wird er sich in der Regel der lieben,

holden, süßen, einfältigen Jugend zuwenden. Mögen Überlegung und Einsicht den zwischen irdischer und himmlischer Liebe Zögernden noch so nachdrücklich auf die Vorzüge der Seele verweisen, — schließlich werden es doch immer die Sinne sein, die über den Verstand den Sieg davontragen. Jugend führt eine Frau in die Arme des Geliebten, Geist führt sie auf den leukadischen Felsen. Über diesen Grundzug der Mannesnatur ist nichts weiter zu bemerken, — es sei denn das eine, daß er auch ein Grundzug der Frauennatur ist. Sappho selber zwischen den jungen, athenienfischen Husarenleutnant Phaon und einen alternden Perikles gestellt, wird sich vermutlich ohne weiteres der Jugend ergeben.

Grillparzer hätte also seinen Stoff bloß anders anzusehen brauchen, und aus der Tragödie des betrogenen Frauenherzens wäre ein Trauerspiel der verratenen Mannesseele geworden. Freilich ein Drama, das nicht mit dem Tode schlösse, denn unsere Weltordnung gewährt dem Manne alle Tröstungen, die sie dem Weibe mit seinen obendrein viel stärkeren Instinkten versagt: Die Zerstreuungen des Lebens, den Ehrgeiz, manchmal auch den Ruhm und vor allem das Allheilmittel jeder Liebesnot und jedes Erdenkummers: die schaffende Arbeit.

27. Mai.

Die heutige Aufführung des Pailleronschen Lustspiels konnte höchstens auf den Wert einer Vorprobe Anspruch erheben. In den Zuschauerraum gehörte heute nicht das Publikum, sondern der Regisseur, der, um zugleich die Verstöße gegen die Sprachdeutlichkeit wahrzunehmen, am besten von der letzten Bankreihe aus die Darsteller etwa in folgender Weise zu apostrophieren gehabt hätte:

„Meine Herrschaften, beachten Sie besonders eines: im Mittelpunkt des Stückes steht Frau von Reville; sie ist nicht nur Herzogin, — dies wäre unter Umständen nicht genug, — sie ist zugleich der wahrhaft vornehme, überlegene, führende und befreiende Geist der Dichtung. Diese Dame hat Anspruch auf den unbedingtesten Respekt, und deshalb werden nicht nur ihre eigenen Worte im Dialog das Fermate-Zeichen erhalten, sondern sämtliche Mitwirkende, ob sie nun selber sprechen oder zuhören, werden die Güte haben, in ihrem Spiel unausgesetzt bemerken zu lassen, daß Frau von Reville, so lange sie auf der Szene ist, die einen durch ihren Rang, die anderen durch ihre Überlegenheit, aber alle in gleicher Weise zu unausgesetzter Rücksichtnahme veranlaßt. Ich erlaube mir bei dieser Gelegenheit, die Frau Herzogin darauf aufmerksam zu machen, daß der Eindruck ihrer Vornehmheit sich durchaus nicht erhöht, wenn sie, anstatt so natürlich wie möglich zu sprechen, ihre Rede mit allerhand fremdartigen Nasaltönen dekoriert. Vielleicht wird es Sie, meine Herrschaften, überraschen, wenn ich Sie versichere, daß der Verkehr in einem Salon der großen Welt sich nicht in den gleichen Formen vollzieht, wie die Teilnahme an einem bürgerlichen Kaffeekränzchen. Aber es ist wirklich so! Man ist dort nicht gewohnt, einander zu überschreien, und befleißigt sich überhaupt einer großen Ökonomie in den Geräuschen. Und dann beachten Sie: Sie spielen ja nicht in den „precienses ridicules“, in einem satirischen Drama, das Übertreibung, sondern in einem Stücke, das bloß Wahrheit verlangt, um satirisch zu wirken. Sie, Frau von Loudan, und Sie, Frau von Arriego, und Sie, Frau von Boines, werden daher gut tun, mit mehr Sordine zu sprechen und auch in Ihren Bewegungen etwas mehr Gothaischer Almanach zu sein. So, und nun fangen wir noch einmal an! . . . . . Halt, halt, Herr Unterpräfekt! Lauter,

viel lauter! Sie haben die Aufgabe, dem Publikum die wichtigsten Aufschlüsse über Charakter und Verhältnisse der Hauptpersonen zu erteilen, und man versteht von hier aus kein Wort. Schon jetzt nicht. Wie erst bei der Aufführung, wenn der zu spät kommende Teil des Publikums seine Sitze sucht, die seit einiger Zeit vor Baufälligkeit krachen, ächzen, quietschen, stöhnen, sobald sich einer niederläßt..... Warum spielen Sie eigentlich die Beleidigte, Frau Gräfin Ceran? Hat Ihnen jemand etwas getan? Sie sind eine sehr sachliche und ernste Dame, aber Sie haben keinen Grund, die Miene der Gekränktheit anzunehmen und festzuhalten ..... Eine jüngere Maske, Herr Professor Belac, wenn ich bitten darf, am liebsten eine blonde Perücke. Die Gelehrsamkeit soll in Ihrer Gestalt weltmännisch, elegant und verführerisch sein. Glauben Sie, es sei menschenmöglich, daß Graf Roger Sie in Ihrer jetzigen Verfassung mit seiner Eifersucht beehre? ..... O, und Miß Lucy! Sie sind doch eine Dame und keine englische Gouvernante im Geschmack des Herrn von Moser! Sie können um vieles weiblicher, um vieles liebenswürdiger sein, ohne daß sich die markanten Züge Ihrer Rolle verwischen .....

„Jetzt Achtung, meine Herrschaften! Die großen Gesellschaftsszenen werden wir möglichst zu gliedern und zu steigern suchen. Dafür dürfen wir diese oder jene Konversations-Episode mehr zurückdrängen..... Der Dichter begehrt, daß dieser Gedanke besonders bemerkt werde, denn er setzt ihn sogleich in Handlung um..... Und vor allem, meine Herrschaften, achten Sie darauf, daß das, was sie zu den übrigen oder zu einem einzigen Partner oder beiseite sagen, sich in Ton und Ausdruck hörbar voneinander unterscheide..... usw., usw., usw.“

24. Juni.

Eine jener Mädchengestalten, wie Gabriel Max sie malt: eher klein als groß, zierlich gewachsen und doch vom Körperlichen losgelöst, ein feines, nervöses Gesicht, dessen Blässe von tiefschwarzem Haar beschattet ist, und große dunkle, weltfremde Augen, — diese Erscheinung bringt die Luise Millerin, die sich heut dem hiesigen Theaterpublikum vorstellte, Fräulein Deman, ihrem Rollenfache zu. Eine interessante Individualität belebt und lenkt diese günstigen äußeren Mittel. Ein ernster Verstand erschließt sich den Sinn der Dichtung, und ein starkes Temperament, das von einem sicheren Gefühl für die Grenze des Ästhetisch-Wirksamen beherrscht scheint, sucht für die Empfindungen der zerquältesten Mädchenseele einen überzeugenden Ausdruck. Ein Gestus von wohltuender Ungezwungenheit, eine Beredsamkeit des Mienenspiels, die an allen äußeren Vorgängen ohne Absicht teilnimmt und, um verständlich zu sein, des lebendigen Wortes nicht bedarf, eine Wärme der Darstellung, die sich künstlerisch zu steigern versteht, — lauter Vorzüge, die schwer genug ins Gewicht fallen, aber ein einziger Mangel reicht leider hin, dieses ansehnliche Künstlertum auf das Niveau der Anfängerschaft hinabzudrücken: der Gast kann noch nicht sprechen. Von der Technik der Rede, von den Gesetzen der klaren Gliederung und selbst von den Notwendigkeiten der einfachen Lautbildung weiß er zunächst noch wenig.

Fräulein Deman könnte eine Ausländerin sein, vielleicht eine Ungarin, so starr und ungefüge klingt, was sie sagt, bei aller sonstigen Korrektheit der Form. Dazu kommt, daß sie die Worte selbst in ihren Hauptsilben nicht immer herausgibt und deshalb der Sprödigkeit der Sprache oft noch die Unverständlichkeit zugesellt. Ein O . . . . E . . . . A, das man

von ihr vernimmt, soll beispielsweise im Dialog Schillers „O, ewige Allmacht!" bedeuten, und man wird einsehen, daß der Zuhörer nicht immer in der Lage ist, die Vokale, die auf solche Weise an sein Ohr dringen, zu sinnvollen Worten zu erweitern. Daneben aber gibt es wieder Stellen, die besonders im Affekte alles Fremdartige abstreifen und mit der Kraft der Unmittelbarkeit das Gefühl des Hörers treffen. Kurzum, Fräulein Deman ist das merkwürdigste Gemisch von Fertigkeit und Unvollkommenheit, von Versprechung und Versagung, von Vorzügen und Fehlern, das uns seit der Rumänin Fräulein Barsescu in ihren Anfängen begegnet ist. Eines steht fest: Fräulein Deman ist ein Talent, und eins ist fraglich: der Lerneifer, der diese nicht gewöhnliche Begabung zu einem erfreulichen Ziele geleite.

24. September.

Rührend ist vieles an Theodor Körner: seine Jugend, sein Wesen und sein Schicksal; ungewöhnlich ist sein Talent, groß an ihm in jedem Sinne ist seine Begeisterung. Alles, was den Vorzug des Lebens ausmacht, für eine Idee hinzugeben, der man dient, weil man an sie glaubt, ist eine Tat, des Nachruhms würdig. Und war auch diese Idee nicht rein von Irrtum, und starb auch Theodor Körner nicht für die Freiheit seines Volkes, sondern für die Freiheit einiger Despoten, so soll er dennoch gepriesen sein, nicht, weil der Held ein Sänger, sondern weil der Sänger ein Held gewesen. Und da dieser treffliche Jüngling eben ein Dichter war, so ehren wir ihn als solchen, und sind wieder hundert Jahre vorüber geglitten, so möge man abermals seinen „Zriny" aufführen, und innig würden wir uns freuen, wenn es uns vergönnt wäre, an dieser nächsten Säkularfeier ebenso vergnügt teilzunehmen, wie an der heutigen.

18. Oktober.

Wegen Ermordung seines Prinzipals ist der Handlungsdiener Thomas Lehr zu lebenslänglicher Zuchthausstrafe verurteilt worden. Nachdem er zwanzig Jahre im Kerker geschmachtet, bringt ein Zufall seine Unschuld an den Tag. Mit der Darlegung dieser Tatsachen und der Veranschaulichung ihrer verschiedenartigen Wirkung auf das Opfer der Justiz und die Vertreter des Gesetzes: den Staatsanwalt, einen Beamten und den Gefängnisdirektor füllt das neue Schauspiel „Schuldig" von Richard Voß, das heute bei uns zur Aufführung gelangte, seinen ersten Akt. Als das Tor des Zuchthauses sich hinter Thomas Lehr geschlossen hatte, war das Weib des Verurteilten mit zwei Kindern schutzlos in der Welt zurückgeblieben. Not und Verführung hatten die Unglückliche besiegt, und nach zwanzig Jahren findet der Freigelassene die kleine Familie in Verhältnissen wieder, wie sie der Prozeß Heinze soeben einer größeren und sehr verdutzten Öffentlichkeit zur Kenntnis gebracht hat. Frau Martha Lehr ist die Konkubine eines Gauners geworden und leitet eine Schankwirtschaft ordinärster Art. Ihre Tochter steht in Gefahr, der Schande anheimzufallen; ihr Sohn hat sich aus Verzweiflung dem Trunk ergeben und brütet über dem Plan, den Schurken, der seine Mutter mißhandelt, zu töten. In dieser äußersten Bedrängnis ersteht den jungen Leuten ein unerwarteter Helfer. Julie Lehr begegnet einem achtbaren Manne, der sie nicht bloß begehrt, sondern liebt, und Karl Lehr braucht sich mit keiner Blutschuld zu bedecken, denn ein anderer kommt seinen Anschlägen zuvor und vollzieht das Rachewerk: sein Vater ist es, der das Beil aufrafft und den Elenden niederschlägt. Jetzt erst ist Thomas Lehr schuldig geworden, aber sein Schicksal flößt uns, nachdem der Vorhang gefallen, keine Sorge

ein. Das Strafgesetzbuch bestimmt in Paragraph 51: Eine strafbare Handlung ist nicht vorhanden, wenn der Täter zur Zeit der Begehung der Handlung sich in einem Zustande von Bewußtlosigkeit oder krankhafter Störung der Geistestätigkeit befand, durch welchen seine freie Willensbestimmung ausgeschlossen war. Kein Geschworenengericht der Welt wird diesen Mörder auf die Nebenumstände seiner Tat hin schuldig sprechen, und so läuft der ganze Vorgang des Dramas schließlich in einem ironischen Gegensatz aus: der Mann, der von der Gesellschaft schuldlos umgebracht worden, macht sich um die Gesellschaft verdient, indem er einen Halunken umbringt.

Ob Richard Voß diesen Gegensatz verwirklichte, wissen wir nicht. Aber noch viel Wichtigeres wissen wir nicht: ob nämlich der Dichter selber weiß, was er mit diesem ganzen düsteren und quälenden Drama eigentlich gewollt hat. Mit dem Aplomb eines kraftvollen Tendenzstückes rollt es sich auf, — blickt man aber genauer zu, so zeigt sich, daß eine leere Schauerkomödie, in der das Peinigende Selbstzweck ist, über die Bretter gegangen und die Zuhörer gefoltert hat. Der innerste Sinn des Dramas ist eine Trivialität: er verkündigt uns, daß Irren menschlich ist. Das Verbrechen, um dessentwillen Thomas Lehr schuldlos ins Zuchthaus wandert, kann sich täglich wiederholen, und täglich wird die Justiz einen Schuldlosen, den der Schein des Delikts so vernichtend trifft, wie es in diesem Stücke gezeigt wird, mit gutem Gewissen ins Zuchthaus oder gar auf das Schafott schicken. Nach der besonderen Lage dieses Falles darf sich der Dichter nicht einmal das Recht herausnehmen, die Justiz zu größerer Vorsicht zu ermahnen. Das Netz der Indizien-Beweise spinnt seine Maschen hier so eng aneinander, daß kein menschlicher Scharfblick die Unschuld des Angeklagten zu erkennen vermöchte.

In der Hauptszene des Stückes, in der Martha

Lehr ihren Mann wiedersieht und von seinem furchtbaren Schicksale erfährt, macht sich das Entsetzen der unglücklichen Frau in folgenden Worten Luft: „Unschuldig! Und sie haben dich verurteilt. Unschuldig! Und sie haben uns auseinandergerissen, mir den Gatten, unseren Kindern den Vater genommen. Unschuldig. Und sie haben uns zu dem gemacht, was wir geworden sind. (Außer sich): Komm, Thomas! Wir wollen zu ihnen. Wir wollen sie vor Gericht laden, sie alle, die dich schuldig befunden; wir wollen Anklage erheben, — wir wider sie! . . . Vor sie hin wollen wir sie stellen, als Zeugen für die Missetat, die sie an uns begingen: unsere bleichen Gesichter, unsere zermalmten Herzen! Und was geben sie uns dafür wieder? Blickt her! Hier unser umsonst zum Himmel aufgewinselter Jammer, hier unsere in tausend Nächten vergebens verhauchten Seufzer, vergebens vergossenen Tränen; hier unsere verlorene Ehre, unsere halb zerrüttete Vernunft — der Leichnam unseres gemordeten Lebensglückes. Und was gebt ihr uns wieder? . . . . Komm, komm! Vor ihren Augen wollen wir uns den Kopf an der Mauer zerstoßen, damit sie mit Augen sehen, was daraus werden kann. Unser Blut soll über sie hinspritzen. Gezeichnet mit dem Blute der Schuldlosen, sollen sie vor ihren Richter treten, und die göttliche Barmherzigkeit selbst wird sie verdammen — zermalmen!" —

Sehen wir von der hohlen Rhetorik in diesen Worten ab und nehmen wir an, daß die echte Leidenschaft sich wirklich in so erkünstelten Phrasen äußerte, wie Martha Lehr sie zum besten gibt: „hier unser umsonst zum Himmel aufgewinselter Jammer, hier unsere in tausend Nächten vergebens verhauchten Seufzer!" Fragen wir die Gesellschaft lieber mit des Dichters Frage: „Was gebt ihr uns wieder?", und bleiben wir gleich ihm die Antwort schuldig.

Hätte man nämlich Lehr, als er das Zuchthaus

verließ, eine blanke Million als Entschädigung eingehändigt, so wäre das Drama deswegen zu keiner anderen Peripetie gelangt. Im Gegenteil, das Stück scheint der humanitären Bewegung, die soeben in Österreich ein erstes Ergebnis erzielt hat, eher feindlich gegenüberzutreten, weil es den Nachweis führt, daß die Familie Lehr für das Schreckliche, das sie erlitten, von der Gesellschaft niemals entschädigt werden kann. Somit bliebe nur noch die Annahme übrig, als beabsichtige das Stück die These aufzustellen, daß der Staat verpflichtet sei, für die Familien der Verbrecher zu sorgen. Ernstlich wird dieser Satz, der eine Prämie für die Verletzung der Gesetze forderte, im heutigen Staate mit seinen unzähligen Varietäten des unverschuldeten Elends nicht in Frage kommen können.

Richard Voß schildert die traurigen Folgen eines entschuldbaren Rechtsfehlers ohne jede höhere und befreiende Absicht, nicht wie ein Dichter, der belehren will, sondern wie ein Polizeireporter, der gruseln macht, und deshalb ist sein Stück bei aller Kraft der dramatischen Gestaltung, die darin zum Ausdruck kommt, kein Kunstwerk, sondern ein Irrtum, keine Tat der Erhebung, sondern ein dreiaktiges Alpdrücken. Nein, dieser Lehr ist wirklich kein dramatischer Meisterfahrer gewesen.

Mit seinem virtuos exponierenden ersten Akte und seinen starken Spannungen zog das Stück die Teilnahme des Publikums an sich. Aber diese Teilnahme hatte einige Ähnlichkeit mit dem Interesse, mit welchem man, von Schmerzen geplagt, den Bewegungen des Zahnarztes folgt, der nach der Zange greift.

25. November.

Als Coleridge zum ersten Male Edmund Kean in der Rolle Richards III. sah, sagte er, Kean spielen sehen, sei so viel, wie Shakespeare bei zuckenden Blitzen lesen. Er wollte mit diesem Bilde vermutlich nicht weniger die geniale Ungleichheit in Keans Spiel als die Steigerung des Unheimlichen bezeichnen, die es zur Folge hatte. Die letztere Wirkung wird man mehr auf Art und Kunst des Darstellers, als auf die beondere Absicht des Dichters zurückführen müssen. Ein Grundgefühl des Unheimlichen, das Ungewisse, fehlt dieser Gestalt völlig. Schon die erste Rede gibt über Richards Charakter jede Klarheit, und im ganzen Laufe des Stückes ist kein Augenblick zu erspähen, in dem Gloster andere täuschte, als die Großen Englands.

Mit starken Farben tritt die Person Richards aus dem figurenreichen Wandelbilde der Königsdramen hervor. So groß im Schlechten sein, wie er, ist auch ein Großes, und man wird seine Verruchtheit kaum verabscheuen können, ohne der Folgerichtigkeit seines Handelns Achtung zu zollen. Furcht wird Richard nur einflößen, wenn ein Darsteller von der Deutlichkeit, mit welcher der Dichter schildert, wegnimmt, soviel er vermag, und den Monologen, die des Fürsten Seele offenbaren, ein eigenes Maß brütender Verschlossenheit zuzusetzen weiß. Also dürfte Kean ihn gespielt haben.

Von den Neueren faßte jeder den Charakter nach seiner Weise. Ludwig Devrient gab ihn mit starker Betonung des Heldenhaften. Dawison zog das Sprungbereite darin, das Lauernde, das Tigerartige an. Lewinsky gibt ihn mit einer wirksamen Beimischung von Hohn und Menschenverachtung. Aber wie immer man diese Gestalt anschaut, — viel Gedankenwerk, eine besondere Kunst und große Mittel sind nötig, sie zu verkörpern.

Eine Vorbereitung, die, wie wir wissen, nach Jahren zählt, hat der Charkterdarsteller unseres Theaters, Herr Hermann, auf die Rolle des Richard verwendet, und die heutige Aufführung des Dramas gab ihm endlich Gelegenheit, mit seiner Arbeit hervorzutreten. Mit dem Eindruck, den sie hervorgebracht, darf dieser strebende und sinnende Künstler wohl zufrieden sein. Es ist eine gut angelegte, im einzelnen genau bemessene und im größeren Zuge geführte Leistung. Richard erscheint darin in aller Beredsamkeit seiner Tücke, aber er versagt auch nicht im Affekt seiner heroischen Ausbrüche. Ansprechend in Maske und Haltung, scharf und doch gemäßigt im mimischen, vielseitig im rhetorischen Ausdruck, der im Selbstgespräche vielleicht nur das obere Stimmregister allzu häufig angezogen zeigt, wird Herr Hermann bloß die klare Gliederung seiner Rede sorgfältig zu überwachen und die beständigen Übergänge des Doppelspiels feiner und fester zu verbinden haben, um seinen Richard zu immer höherer Kunst zu entwickeln. Die Aufführung des Dramas stellt an die Zahl der verfügbaren schauspielerischen Kräfte so große Anforderungen, daß es unbillig wäre, die Gutwilligkeit das Notwendige entgelten zu lassen. Neben dem Titelhelden trat eigentlich nur Fräulein Franks ergreifende Greisin Margaretha nachdrücklich hervor.

19. Dezember.

Landrat von Leßdorf und Lenore, seine Frau, bekämpfen die Einförmigkeit des Landlebens durch gemeinsame Lektüre. Wir hören, wie sie bei Beginn des Stückes sich in Dante vertiefen. Beim dritten Gesang der „Hölle“ sind sie angelangt: per me si va nella città dolente. Lenore liest die Inschrift, die der Dichter über dem Höllentor entdeckt hat, und als sie zu

dem berühmten neunten Verse kommt: „Laßt, die ihr eingeht, alle Hoffnung schwinden!“ unterbricht ihr Gemahl sie durch ein lautes Gelächter. „Also daher stammt dieses Zitat! Das ist wirklich überraschend!“ Herr von Leßdorf hat nämlich einen Freund gehabt, der, so oft man ihm riet, er möchte heiraten, die Antwort gab: „Laßt, die ihr eingeht, alle Hoffnung schwinden!“ Also im Dante kommt das vor! Das ist wirklich zum Totlachen!

Wir wissen nicht, aus welchem Grunde Paul Heyse, der doch für einen liebenswürdigen Weltmann gilt, den Landräten die unverhohlenste Mißachtung bezeugt und diesen für das Wohl des Vaterlandes sozusagen unentbehrlichen Dynasten eine so beschämende Unbildung zuspricht. Jedenfalls ist der Held seines einaktigen Charakterbildes, das heut zur ersten Aufführung gelangte: „Eine Dante-Lektüre“ durch dieses höchst charakteristische Bekenntnis schon so sehr herabgesetzt, daß es dem Verfasser schwer fallen mußte, ihn, als es nötig wurde, späterhin wieder heraufzusetzen.

Das Lesestündchen des jungen Paares wird unterbrochen. Ein Reiter, der den Weg verloren hat, ist vor dem Schlosse erschienen und bittet um einen Führer. Aha, wittert der scharfsinnige Zuschauer, das ist „Er“! Jawohl, hochgeehrte Anwesende, wer in nächtlicher Stunde bei einem Schlosse hinter den Kulissen den Weg verliert und nicht hereinkommen will, ist immer „Er“! Hier ist der große Unbekannte, der endlich doch hereinkommt, der Rechtsanwalt Doktor Rudolf Frank, ein geradezu ausgezeichneter Mann, aber unsere Prozesse werden wir von ihm nicht führen lassen. Nein, ganz gewiß nicht! Denn auch dieser Herr zeichnet sich keineswegs durch ein verblüffendes Ausmaß von Gescheitheit aus. Herr Doktor Frank hat nämlich Frau von Leßdorf vor ihrer Heirat drei Jahre lang so schwärmerisch geliebt,

daß er sie bat, die Frau seines seither am gebrochenen Herzen dahingegangenen Bruders zu werden, der sie ebenfalls schwärmerisch geliebt hatte. Er ahnte nicht, daß Lenore diese Werbung zurückwies, weil wiederum er es war, den sie schwärmerisch liebte. Und dabei hatten die jungen Leute drei Jahre lang Dante gelesen und waren jedenfalls über den durch Echegaray und Lindau unsterblich gewordenen fünften Gesang hinausgekommen, der schon Tausenden ein Galeotto ihrer verschwiegenen Gefühle gewesen ist.

Im Lesezimmer des Schlosses Leßdorf stellt sich numehr folgende Konstellation heraus: Lenore hat ihren Gatten nur geheiratet, um irgendwen glücklich zu machen; sie selbst jedoch fühlt sich durch die eheliche Gemeinschaft mit einem so ungebildeten Landrat im höchsten Grade bedrückt und gequält. Plötzlich steht der Mann ihrer Liebe vor ihr; eine Aussprache klärt beide über ihre Empfindungen auf, und vermutlich wird Lenore jetzt ihrem Herzen folgen und das unwürdige Band ihrer Ehe sprengen. Ja, wenn nicht Dante wäre! Diesmal ist dieses Buch kein Kuppler, o nein! Das heißt, genau überlegt, ist es doch einer, aber Gottlob ein Kuppler im Dienste der Moral, denn nicht die beiden Liebenden, die beiden Gatten führt es zusammen. Haben wir schon mitgeteilt, daß Herr von Leßdorf an der Tür gehorcht hat, als Lenore, die er völlig glücklich wähnte, dem Rechtsanwalt das Leid ihrer Ehe gestand? Gut, so tun wir dies hiermit, und wir freuen uns, einem so erprobten Hilfsmittel der dramatischen Technik wieder einmal begegnet zu sein. Dagegen zürnen wir Heyse, daß er, um den Liebenden Gelegenheit zur Aussprache zu geben, den Gatten durch einen Diener hinausrufen ließ, weil „der Verwalter ihn dringend zu sprechen wünsche". Einfälle von so durchtriebener Schlauheit hätten den glatten Lauf der Handlung leicht beeinträchtigen können.

Wie Dante es anstellt, die gefährdete Ehe wieder aufzurichten, muß man wohl selbst hören, — wir beanspruchen nicht, daß man uns bloß auf unser ehrliches Gesicht hin eine so erstaunliche Leistung glaube. Verraten sei nur, daß sowohl Lenore wie ihr Mann im Augenblick der höchsten Verzweiflung regelmäßig im Dante lesen — Herr von Leßdorf einmal sogar auf der Treppe; man kann von einem Landrat, der Dante vorher nicht gekannt, unmöglich mehr verlangen, — und daß der Schlußvers des „Paradieses“ „L'amor che muove 'l sole e l'altre stelle“ das neue Glück des Paares besiegelt.

Das Stückchen, das auch im Dialog nirgends an den bekannten, trefflichen und verdienstvollen Dichter Paul Heyse erinnert, wurde von den Herren Hofmann und Wallner, sowie von Fräulein Landori gespielt und begeisterte die muskulösen jungen Leute auf der letzten Galerie zu dreimaligem Beifallssturm.

1892

4. Januar.

Eugenie Waldeck, die Gattin eines Geschäftsmannes, erkennt plötzlich die Unwürdigkeit und Unsittlichkeit des ehelichen Verhältnisses, in dem sie steht; sie lernt begreifen, daß sie ein Recht auf sich selbst besitze, und entschließt sich, das Haus des ungeliebten Mannes zu verlassen. So vereinzelt dieses Eheproblem nach Fuldas nachträglichem Kommentar im wirklichen Leben auch auftreten mag, so läßt sich doch nicht übersehen, daß es wenigstens auf dem Theater schon einmal behandelt worden ist:

„Wir sind nun acht Jahre verheiratet gewesen. Fällt es dir nicht auf, daß wir beide, du und ich, Mann und Frau, heut zum ersten Mal ernst miteinander reden? Du warst immer so freundlich gegen mich. Aber unser Heim war nichts andres als eine Spielstube. Zu Hause bei Vater ward ich wie eine kleine Puppe behandelt, hier wie eine große. Und die Kinder waren wiederum *meine* Puppen. Ich war recht vergnügt, wenn du mit mir spieltest, just wie die Kinder ihrerseits vergnügt waren, wenn ich mit ihnen spielte. Das war unsere Ehe, Robert!" —

Unsere Ehe? *Ja*, Noras Ehe mit Robert Helmer. Und wirklich: Eugenie Waldeck mag tun und lassen, was sie will, — beständig ist Nora hinter ihr sichtbar, wie sie bald mitleidig, bald ironisch auf die Kämpfe ihrer Mitschwester herablächelt. Transponieren heißen es die Musiker, wenn sie eine Komposition in eine zumeist tiefere Tonart versetzen, und so ist auch *Fuldas* „*Sklavin*" nichts anderes, als eine Transponierung der „Nora" aus der Sphäre des hohen und reinen Gefühls in die tiefere Tonart der rauh zufassenden bürgerlichen Anschaulichkeit. Aber diese Umwandlung des Klanges ist keine Verbesserung der Sache. Im Gegenteil: es ist in Kürze

kaum darzulegen, um wie viel Nora nicht bloß größer ist als Eugenie, sondern auch mehr als sie. Ihr ist das Sklaventum des Weibes nicht eine Reihe häuslicher Dienstleistungen; ihr ist die Freiheit, nach der sie dürstet, nicht eine Frage des Gesetzes, der Sitte und der Existenz; ihr ist die Beziehung zu ihrem Manne nicht durch ein Abscheuliches zerstört worden; sie haßt ihn nicht, weil er sie mißhandelt, sie bedauert ihn, weil er sie nicht versteht. Losgelöst vom Niedrigen und Gemeinen des gesellschaftlichen Normalzustandes nimmt Nora ihren Flug, und indem Ibsen alle Zwischengliederungen in den Verhältnissen einer alltäglichen Ehe als augenfällig für jedermann und deshalb als selbstverständlich hinstellt, gelangt er zu einer so völlig abschließenden und zugleich so sublimen Darstellung seines Problems, daß er an Freiheit, Kunst und Höhe nicht mehr zu überbieten ist.

Wenn also Fulda schon selbst nicht verlangen wird, daß man ihn an Ibsen messe, so wäre es doch immerhin schön gewesen, wenn man von ihm hätte sagen dürfen: er konnte wohl nicht so groß wie jener sein, aber er ist doch so mutig gewesen wie er. Indes, sein Stück ist bloß das Werk eines halben Mutes, und deshalb wird er es auf die Dauer sowohl mit denen verderben, die mehr, wie auch mit denen, die weniger von ihm verlangen. Diese mögen überhaupt nicht von der Ehe wie von einer „Frage" sprechen hören und gleichen in ihrer Empfindlichkeit jener Pariserin, die da sagte: kein Mann von Takt werde in Gegenwart einer Dame das Wort décent vorbringen, weil er damit sogleich an das Gegenteil erinnere. Dies sind die Herrschaften, die gern sofort sehr entrüstet tun, wenn ein Dichter eine sogenannte Unsittlichkeit schildert, an der nicht wenigstens eine Brunhilde und ein Gunther beteiligt sind. Die andern wiederum schütteln den Kopf, wenn sie sehen, daß ein Autor sich ängstlich und behutsam einen Weg entlang tastet, den

längst vor ihm ein anderer aufrecht und stolz durchschritten hat, — wenn sie sehen, wie der Spätere, statt seine Heldin in Gottes Namen zum Fenster hinausspringen zu lassen, unten eifrig Matratzen aufstapelt und ein Paar liebender Arme in die Nähe bringt, damit sie ja nicht zu hart falle.

Wie hätte Eugenie gehandelt, wenn sie Kinder besäße, und wie, wenn es gegolten hätte, nicht bloß ins Wasser zu gehen, sondern ohne den Schutz einer neuen Liebe in die Not des Lebens hinauszutreten? Nora hat Kinder, aber keinen Liebhaber, sie denkt nicht daran, sich umzubringen, und auch nach dieser Richtung hin sah der Norweger sein Problem so durchdringend und groß an, daß dem Autor der „Sklavin" nichts mehr zu zeigen übrig bleibt. Auf solche Weise verharrt Fulda in einer Unentschlossenheit des Mutes, der sich vor sich selber zu fürchten scheint, und sein Schauspiel schwebt wie der Sarg Mohameds zwischen Himmel und Erde: es kann nicht hinauf und kann nicht herunter.

Nicht als Dichtung, sondern als Drama betrachtet, ist die „Sklavin" wohl das beste von Fuldas Stücken. Wenigstens bis in die Mitte des dritten Aktes hinein; bis dahin steigt die Handlung geradlinig auf und ist mit gut geführten, stark wirksamen Kontrastszenen versetzt. Daß man manche Stellen auch dieses Teils als drückende Längen und die sorgfältige Argumentation als peinlich-quälerisch empfindet, liegt vielleicht daran, daß das Stück seinen Konflikt keinen Moment aus dem Auge verliert und die sehr berechtigte und sehr wohltätige Ausflucht zeitweiliger Ablenkungen völlig verschmäht. Wie man schwere Doktrinen vorträgt und mundgerecht macht, haben die Franzosen uns gelehrt, und von ihrem Geschick hätte auch Fulda profitieren dürfen, ohne den Ernst seines Vorwurfs darüber aus den Augen zu verlieren:

So reichen wir dem kranken Kind Arznei,
Des Bechers Rand mit süßem Saft bestrichen;
Es nimmt den bittern Trank in raschem Zuge
Getäuscht, — und dankt sein Leben dem Betruge.

Wer aber wissen will, inwieweit der Dichter tatsächlich (wie Herr Jordan so lebhaft beklagt) der Wirklichkeitsschule angehört, der prüfe die Personen, die Fulda zeichnet, auf ihre Lebensmöglichkeit. Und bei dieser Untersuchung wird er vermutlich dahin gelangen, unsere Ansicht zu teilen, daß es in diesem Stück kaum einen einzigen Menschen gibt, der so ist und sich so benimmt, wie die Menschen der wirklichen Welt. Der Gatte, die Frau, der Vater, die Freunde — sie sind Komödienfiguren nach der tragischen Seite hin, Ausartungen des Wirklichen, und für sie samt und sonders gilt das unverrückbare Gesetz: alles Übertriebene ist unwahr!

25. Januar.

Die Frau des Advokaten Julius Scarli hat ein Verhältnis mit dem Advokaten Fabricius Arcieri. Herr Scarli entdeckt diese Beziehung; Auseinandersetzung zwischen den beiden Ehegatten; der Vorhang fällt. — Kann man sich einen Vorwurf denken, der dürftiger, abgenützter und einfältiger wäre als dieser? Und doch verdanken wir diesem dürftigen, abgenützten und einfältigen Vorwurf den ersten großen Theatererfolg der Saison. Was beweist das? Eine alte Neuigkeit: daß nicht der Stoff den Künstler, sondern der Künstler den Stoff macht. Das Unscheinbarste, das diese Midashand berührt, wird Gold. Die eigentlichen Probleme des Lebens sind noch immerdar die alltäglichen. In allen Fernen spüren wir nach einem Großen, einem Fremden, einem Unerhörten, das unsere Begierde nach dem Neuen stillte, — bis ein

Dichter mit seinen Kinderaugen die staubige Straße einherzieht, sich bückt, das Einfache aufnimmt, es durchfühlt, durchdenkt und durchformt: ihr sucht das Wahre? — hier ist es; ihr sucht das Gute? — hier ist es; ihr sucht das Schöne? — hier ist es! Ganz dicht bei euch; zum Greifen nahe; mein Gott, wie seltsam, daß ihr es nicht seht!

Aus Italien kam uns dieser merkwürdige Eindruck, und Giacosa ist es, der ihn uns bescherte. Giacosa, der Verfasser der „Schachpartie", dieses kindlich-sentimentalen Singsangs, der auf den Höhen von Aosta der blauen Blume nachklettert? Ja, dieser selbe Giacosa und doch ein ganz anderer. Einer, der sich aus den Banden der Romantik befreit und die Wirklichkeit in ihrer schweren und großen Poesie erfaßt hat. Die Wirklichkeit, die so bewegend ist, wenn wir sie verstehen, und so rein zugleich, wenn ein reiner Blick sie erspäht. Im Notfall könnte jede Rosière dem Vorgang folgen, ohne erröten zu müssen, weil das Stück das Vergehen, auf dem es sich aufbaut, schweigend als Voraussetzung aufstellt und in keiner Weise näher darauf eingeht. Und deshalb ist es ein Mangel, das die Verdeutschung des Dramas, die von Otto Eisenschitz sonst mit Verstand und Geschmack besorgt wurde, für den Titel der Dichtung: „Tristi amori" nichts Besseres zu finden wußte, als „Sündige Liebe". Wie eine schief aufgestülpte Mütze sitzt dieses Wort auf der Stirn des Stückes. „Düstere Liebe", „qualvolle Liebe", selbst die wörtlichere Übersetzung „traurige Liebe" — jedes dieser Adjektive würde den Geist des Schauspiels schärfer bezeichnen als jene scheue Anpassung an eine religiöse und gesellschaftliche Strafformel. Da die italienische Sprache für den Begriff „Sünde" zwei sehr deutliche Ausdrücke hat, wird der treffliche Giacosa wohl genau gewußt haben, weshalb er seine Mitmenschen belehren, aber nicht richten wollte, aus welchem

Grunde er diese Liebe „traurig" und nicht „sündig" nannte.

Schon zu Beginn des Stückes empfinden Emma Scarli und Fabricius Arcieri den Druck ihrer Liebe. Julius Scarli ist ein guter Gatte, und Fabricius, der Sohn eines herabgekommenen, leichtsinnigen und verrufenen Conte, ist ihm zu Dank verschuldet. Diese Güte ist die beständige Züchtigung der beiden Liebenden. Der Vater des jungen Mannes steckt den Zündstoff in Brand. Er hat ein Verbrechen begangen, von dem wir erst später erfahren, und kann auf Rettung nur hoffen, wenn Fabricius sich entschließt, ein reiches Mädchen, das Contessa werden möchte, zu heiraten. Der alte Arcieri weiß von dem Verhältnis zwischen Emma und seinem Sohne und bewegt jene durch Bitten und Drohungen, ihren Einfluß auf Fabricius zugunsten der geplanten Verbindung geltend zu machen. Der junge Mann weist jedoch diese Zumutung, sich zu verkaufen, von sich und zieht vor, sogleich die Stadt zu verlassen. Dadurch entgeht er den Anschlägen seines Vaters und sichert die geliebte Frau vor jeder Verdächtigung. Allein er kann nicht so rasch fort, wie er wollte; der Conte hat Wechsel gefälscht, und dieses Delikt muß erst aus der Welt geschafft werden. Da geschieht das Ärgste: Julius Scarli, der selbst nur zufällig über die große Summe verfügt, bietet ihm großmütig seine Hilfe an, drängt sie dem Widerstrebenden auf und errät in einer meisterhaft geführten, aus lauter Nebentönen sich kräftigenden Szene an der verlegen-erschrockenen Art, wie Fabricius und Emma sein Anerbieten aufnehmen, die Schuld der beiden.

Der Schlußakt gleitet ein wenig abwärts, weil er den Konflikt nicht löst, sondern bloß äußerlich enden läßt. Emma will mit dem Geliebten fliehen, aber im letzten Augenblick läßt sie ihn allein ziehen; sie erinnert sich ihres Kindes und ihrer Mutterpflich-

ten; ihr Platz ist im Hause ihres Mannes. Julius Scarli erleichtert ihr diesen Entschluß und bestärkt sie darin. Unverwischbar sei das, was sie getan, und ihre Ehe werde fortan eine doppelte Einsamkeit sein, aber um des Kindes willen werden sie auch weiterhin gemeinsam durchs Leben gehen.

Dieser Schluß ist etwas verlegen und nur von der Wahrheit eines vereinzelten Moments und seiner Stimmung bedingt. Was in dieser Welt wäre unverwischbar, dauernd, ewig in unserer Zeitlichkeit! Von ihrem Fehltritt abgesehen, ist Emma gut und nobel, ebenso wie Fabricius es ist, denn gemeine Naturen hätten an ihrer Schuld leichter getragen als sie, und Niedrigkeit und Lüge weniger gefürchtet. Da kommt wohl einst ein Tag, wenn auch in fernerer Zeit, da die Schmerzen gesänftigt, die Wunden vernarbt und die Seelen müder und duldsamer sind, da das Gleichmaß des Lebens mit seinen hunderterlei Berührungen neue Fäden hin- und herspinnt, da der starre Haß erweicht und die tätige Reue gekrönt wird, — und das wird der Tag sein, an dem Giacosas Drama seinen eigentlichen Schluß findet. —

Die Vorzüge des neuen Stückes beruhen auf der Schärfe der Beobachtung, aus der es geschöpft, auf der Kraft, mit der es gestaltet, auf der Spannung, mit der es in allen seinen Teilen durchsetzt ist. Giacosa ist ein guter Beobachter, ein echter Dichter und ein großer Künstler. Wirkliche Menschen schildert er mit ihren wirklichen Leidenschaften mit dem denkbar kleinsten Aufwand von Zeit und Raum. Eine ungewöhnliche Ökonomie beherrscht den Vorgang und seine mündliche Erläuterung. Nichts, was geschieht, ist überflüssig, und nichts, was gesprochen wird, unnötig. Etwas seltsam Halblautes, Hastiges, Atemloses liegt über der Handlung und drängt sie ungeduldig zur Entwickelung. Scheinbar ganz zufällig gliedert sich Szene an Szene, gehen sie ineinander über, erklären

sie sich, erweitern sie sich, steigern sie sich. Mit großem Geschick werden die veristischen Züge des Alltags zur Abgrenzung und Erhöhung der Empfindungen herangezogen, und wenn beispielsweise Emma nach dem ersten Abschied von Fabricius gezwungen wird, sich sogleich mit den trivialen Forderungen der Haushaltung zu befassen, gewinnt man von der schmerzlichen Selbstverständlichkeit dieser Unterordnung unter die Gesetze des Lebens einen ganz eigentümlich vertieften Eindruck.

Aber so knapp der Rahmen des Stückes und so festgefügt und geschlossen die Handlung ist, so findet doch auch der Humor ein Plätzchen und sein Recht darin. Mit wenigen Strichen werden die Zustände der Kleinstadt skizziert, und eine der handelnden Personen, ein Freund Julius Scarlis, spiegelt in ihrem Wesen die heitere Laune behaglich wieder, über die der Dichter gebietet.

18. Februar.

Den Mailänder Poeten, mit denen unsere Bühne das heimische Theaterpublikum bekannt gemacht, hat sich heute Gerolamo Rovetta zugesellt. Wiewohl er, ein geborener Brescianer, jünger ist als der Sizilianer Verga und der Torinese Giacosa, ist er doch früher als diese in Deutschland bekannt geworden. Sein Roman „Sott'acqua", eines der feinsten Stücke italienischer Prosa, hat schon vor Jahren bei uns einen Übersetzer und seither zahlreiche Freunde gefunden. Das Liebesverhältnis zwischen dem verarmten jungen Conte Eriprando und der alternden Contessa Elise ist mit so viel Laune, Bosheit und Geist geschildert, der lokale Untergrund der Geschichte, das moderne Venedig, mit so großer dichterischer Kraft angeschaut und gestaltet, daß dieses kleine Buch in

der Erzählungsliteratur der Gegenwart kaum seinesgleichen hat. Von den dramatischen Arbeiten Rovettas, den Lustspielen „Un volo dal nido“, „La moglie di San Giovanni“, „Collera“ usw. ist die Komödie „Trilogia di Dorina“, die vor drei Jahren im Teatro Manzoni in Mailand und heute in Frankfurt zur ersten Aufführung gelangte, die jüngste. Sie zeigt, daß dieses bevorzugte Talent vorläufig ungleich bedeutender auf dem Gebiete des Romans ist, als auf dem des Dramas.

Die Handlung in dem neuen Stücke bewegt sich etwa in ähnlicher Weise wie die sogenannte Fahrkunst in den Bergwerken, bei der zwei parallele Holzgestänge, das eine emporsteigend, das andere hinabgleitend, in Aktion treten. Der Weg der Heldin nimmt aus der Tiefe seinen Aufgang und führt zum Siege hinan; der Weg des Helden geht von der Höhe aus und gleitet zur Tiefe nieder. Niccolino beginnt damit, daß er Dorina, die ihn liebt, verschmäht und endigt damit, daß er Dorina, die ihn verschmäht, liebt, — und umgekehrt beginnt Dorina damit, daß sie Niccolino, der sie verschmäht, liebt, und sie endigt damit, daß sie Niccolino, der sie liebt, anscheinend verschmäht. Also eine Gegenhandlung, die allen Wendungen des Hauptvorgangs getreulich nachfolgt.

Von dieser großen Exaktheit in der Anordnung des Stoffes zieht auch der Bericht über den Inhalt des Stückes Nutzen: Erster Akt: eine Villa am Comosee. Dorina, jung, schön, ehrbar, ist Erzieherin im Hause der Marchesa Fulvia. Der Sohn dieser sehr stolzen und energischen Dame, Marchese Niccolino, zweiundzwanzig Jahre alt, prahlerisch und wankelmütig, erwidert zwar Dorinas Neigung und beteuert auch in seiner großsprecherischen Weise, daß er das Mädchen heiraten werde, selbst gegen den Widerstand einer ganzen Welt, aber kaum legt seine Mutter die

Stirne in Falten, so wird er kleinlaut, fügsam, feige; ohne Widerspruch zu wagen, sieht er zu, wie Dorina um seinetwillen aus dem Hause gewiesen wird.

Zweiter Akt: Mailand, etwa ein Jahr später. Dorina hat ihre Stimme ausbilden lassen und ist im Begriff, sich der Bühnenlaufbahn zuzuwenden; aber sie steht vor einer schwierigen Entscheidung. Die Verhältnisse, in denen sie lebt, sind so eng und kümmerlich geworden, daß sie einzig und allein von einem Engagement Rettung erhoffen kann, — und dieses Engagement ist ihr soeben angeboten worden, aber unter der Bedingung, daß sie die Geliebte des betreffenden Agenten oder Impresarios wird. Noch ist sie so rein wie standhaft, noch ist sie gewillt, eher den Tod zu wählen, als jenes Sklavenlos, — in diesem kritischen Augenblicke erfolgt abermals eine Begegnung mit Niccolino und dessen Vetter, Don Luigi d'Albano, einem älteren Weltmann, der schon im ersten Akt Telemachs jugendliches Ungestüm überlegen belächelt hatte. Der Marchese befand sich seither auf Reisen und hat sich in Paris, London und Monte Carlo zu einem kleinen Taugenichts entwickelt. Dorina gefällt ihm von neuem sehr gut, und er wäre auch gar nicht abgeneigt, einen lustigen Abend mit ihr zu verbringen; als sie ihm jedoch in einer ernsten Auseinandersetzung die Schrecken ihrer Lage eröffnet und seinen Rat erbittet — in der nicht ausgesprochenen, aber durchleuchtenden Absicht, dem geliebten Manne, auf den sie sehnsüchtig gewartet hat, in allen Stücken zu willfahren, verbirgt sich dieser hinter kalten Höflichkeiten und sucht ängstlich das Weite.

Dritter Akt: Rom, in der Gegenwart. Signora Dorina ist eine große Sängerin geworden, und alle Welt liegt ihr zu Füßen. Sie hat ein hohes Ziel erreicht, aber sie hat auch ihren Preis dafür bezahlt. Ihren Ruf als Künstlerin gewann sie, ihren Ruf als Frau verlor sie. Don Luigi hat Nachfolger gehabt

8*

und vermutlich mehr als jenes Dutzend, das Valentin in seinem Rechenexempel Gretchen vor Augen führt. Einen von ihnen, den Kavallerie-Leutnant Mattia, lernen wir flüchtig kennen; von einem anderen, immens reichen Herzog ist viel die Rede. Und nun erst, da die Triebkraft aller Wirtschaft, die Konkurrenz, ins Spiel kommt, wird Dorina für Niccolino im höchsten Grade begehrenswert. Je gleichgültiger sie ihn behandelt, um so mehr facht sie die Leidenschaft an, die er für sie empfindet. Diese tolle Glut der Sinne macht ihn alles vergessen, worauf er vordem Wert gelegt: die Rücksicht auf sich selbst, auf seine Familie, auf das Urteil der Welt, — und schließlich hält er sich für den Glücklichsten der Sterblichen, als Dorina nach langer demütigender Weigerung einwilligt, seine legitime Frau zu werden. Aber ihr Jawort gibt ihm vorläufig noch keine Rechte. Trotz seiner Bitten und Beschwörungen leidet sie ihn in dieser entscheidenden Stunde nicht bei sich. Morgen früh möge er wiederkommen. „Dori, Dorina!“ bettelt er nochmals flehentlich. „No, mio caro“, antwortet sie ihm hochfahrend. „Dori non l'avete voluta, Dorina nemmeno: al caso . . . bisognerâ aspettare quando sarò marchesa!“

In diese ironische Cadenz klingt das Stück aus. Je mehr sich die Zahl der sibyllinischen Bücher verringert, um so höher steigen sie im Preise. Je mehr Dorinas Liebe an Wert verliert, um so größer wird der Wert ihrer Liebe. Ein Widerspruch scheinbar, wenn uns das Leben nicht täglich lehrte, daß das Perverse, das Verkehrte und Widersinnige es ist, das bei so vielen Menschen die Vernunft ihrer Handlungen ausmacht.

Ist diese espritvolle, fein umrissene Charakterstudie ein Drama in gewohntem Sinne? Nein, nicht ganz: dazu ist der Zusammenhang zwischen den einzelnen Aufzügen ein zu lockerer und dazu fällt auch

dem ersten und zweiten Akt viel zu ausschließlich die Aufgabe zu, die Stimmung des dritten vorzubereiten. Hier erst im letzten Teil, hört das Stück auf, Prämisse zu sein, und hier erst erlangt es Atmosphärendruck und dramatische Wirkung.

22. Februar.

Heinrich Laube selber hatte von seinem Schauspiel „Böse Zungen" keine besondere Meinung. „Marktware" nannte er es einmal in seiner kurz abweisenden Art, als in der letzten Zeit des historischen Teezirkels in der Operngasse zu Wien ein Gast den poetischen Wert des Stückes allzu bereitwillig anerkennen wollte. Und ebenso wie „Essex", wie „Struensee", wie die Schiller-Burleske und alles übrige ist jenes Drama wirklich bloß „Marktware", von einem erfahrenen Bühnenmann mit sicherem Verständnis für die ewigen Theater-Instinkte des Publikums ersonnen, aufgeschrieben und auf dem Ladentisch ausgebreitet. Allein diese Marktware hat einen Vorzug vor manchem unsterblichen Ladenhüter der Literatur voraus: ihren Marktwert. Auf dem Kurszettel des Theaters erscheint dieser bald höher, bald niedriger verzeichnet, aber die Notierung bleibt, wenigstens so lange die Leute an den grellen Farben der komödiantischen Komödie Gefallen finden.

Nach dem Verlauf des heutigen Abends zu schließen, scheint jetzt wieder einmal eine Konjunktur in „Böse Zungen" zu sein. Beifallsstürme nach jedem Aktschluß, spontaner Applaus, so oft die Tugend dem Laster den Standpunkt klarmachte, eine steigende Wärme der Anteilnahme, die fast der Réaumur-Temperatur des Hauses entsprochen hätte — kurz, ein wahrer Sonntagserfolg, der dem Schauspiel heute beschieden gewesen. Merkwürdig dabei ist bloß der

Umstand, daß das Stück alt war, als es jung war, und daß es jung zu werden scheint, jetzt, da es alt ist. Es hat sich seit 1868 nirgends auf der Bühne erhalten, und seine ersten Aufführungen bereiteten dem Verfasser manche gallige Stunde. Damals fühlte man ganz deutlich durch, daß das Drama keine Menschen schildert, sondern bloß Rollen enthält, daß es nicht in der Wirklichkeit lebt, sondern bloß in der Vorstellung spielt, daß es nicht von der Seele eines Dichters bewegt, sondern bloß von der Hand eines geschickten Mannes gelenkt wird. Und wenn das Stück im Parterre gestern Vergnügen und auf der Galerie Begeisterung erweckte, so ist dies keine Rückkehr, sondern ein Rückfall des Geschmacks, der unter den üblichen Fiebererscheinungen bald überwunden sein dürfte; erstens, weil der Weg jeder natürlichen Entwickelung aufwärts führt und nicht abwärts, und zweitens, weil, wie der Kalender lehrt, nicht alle Tage Sonntag ist.

Es ist vielleicht nicht allgemein bekannt, und deshalb sei es hier erwähnt, daß ein Pistolenschuß es war, dessen weithin vernehmbarer Widerhall Heinrich Laube zu seinem Drama die Anregung gab. Im April 1860 hatte sich der österreichische Finanzminister Freiherr von Bruck, ein geborener Rheinländer, ein Mann von großen Gedanken und weiten Zielen erschossen, weil man ihn der Teilnahme an den Unterschleifen, die während des italienischen Krieges begangen worden, beschuldigt hatte. Ungerechterweise; aber die bösen Zungen waren bis hoch hinauf so erfolgreich tätig gewesen, und sie hatten den Ausländer und Protestanten so gründlich verlästert, daß er in höchst „ungnädiger“ Weise seines Amtes enthoben worden war. Am 22. April schied er aus dem Staatsdienst, am folgenden Tage aus dem Leben. Die österreichische Valuta, deren Regelung er als der erste in Angriff genommen hatte, blieb ungeregelt bis zum heutigen Tage, und jetzt erst bekanntlich

schicken sich die Rechenkünstler des Nachbarlandes an, die große Idee des unglücklichen Staatsmannes zu verwirklichen. Brucks Schicksal bedingt den Grundplan des Laubeschen Stückes. Nur die heiteren Naivetäten, die weltunkundige Anschauung der Justizhandhabung und des Verleumdungs-Apparates sind freies Eigentum des Verfassers, dem die Bretter des Theaters niemals die Welt, sondern immer nur das Theater bedeuteten.

Die Erinnerung an den heimgegangenen Großmeister der Bühnenpraxis wurde gestern durch einen Gast verstärkt, der dem Muster-Ensemble des Wiener Stadttheaters in den ersten Jahren der Laubeschen Direktionsführung angehört hatte: Frau Keller-Frauenthal. Wo sind sie hin, die Darsteller und Darstellerinnen alle, die das Findertalent des greisen Mannes von allen Bühnen des deutschen Reiches geworben hatte? Fräulein Wewerka, Herr Reusche, Herr Greve, Herr Glitz, Herr Simon und Herr von Bukovics sind gestorben; Fräulein Weisse, Fräulein Saldern, Fräulein Hiller und Frau Tyrolt sind ins Privatleben zurückgetreten. Herr Bassermann ist nach seiner Vaterstadt heimgekehrt; Theodor Lobe hat sich von der Kunst abgewendet; Fräulein Frank lebt als hochgeschätzte Darstellerin in unserer Mitte; Fräulein Schratt, Frau Schönfeld, Herr Robert und Herr Witte haben im Burgtheater Unterschlupf gefunden; Herr Heinrich leitet in Heidelberg selber ein Theater; Herr Ludwig ist nach Berlin gewandert; Herr Tyrolt und Herr Tewele wirken am Wiener Volkstheater; Alexander Strakosch, des Meisters Famulus, zieht als Rhapsode durch alle fünf Weltteile, — und aus der jugendlichen Liebhaberin Fräulein Frauenthal ist die Heroine und Salon-Mutter Frau Keller-Frauenthal geworden, die heut mit ansehnlichem Erfolge die Rolle der Frau Caroline von der Straß (nicht Straße, wie es bei einigen Darstellern hieß) spielt.

Die Künstlerin besitzt eine einnehmende Bühnenerscheinung, Haltung, Temperament, Verstand und Routine. Die runden Linien ihres Gesichts beeinträchtigen in etwas die Wirkung ihrer Mimik, Anklänge an die österreichische Lautgebung die Unauffälligkeit ihrer Rede, die im Affekt sich manchmal überjagt und bei starker Inanspruchnahme des Organs leicht aphonisch wird. Aber sie versteht zu interessieren, die Empfindungen ihrer Rolle dem Hörer mitzuteilen, die Handlung an sich zu ziehen, soweit dies notwendig ist, und deshalb verdiente sie den lebhaften Beifall, der ihr besonders nach der großen Szene des zweiten Aktes gespendet wurde.

21. März.

Bauernfelds Lustspiel „Die Bekenntnisse“ wird in kurzer Zeit seinen sechzigsten Geburtstag feiern. Ein schönes Alter für eine Komödie, die man noch heute gibt, und eine gute Wertprobe für das vormärzliche Stück, das seine Falten und Runzeln offen zur Schau trägt. Ob es jedoch möglich sein wird, Dichtungen wie diese dem Repertoire des deutschen Theaters dauernd zu erhalten, wird von einem Umstande abhängen, der so nebensächlich erscheint, daß man im ersten Augenblick vielleicht darüber lächeln wird. Aber nur im ersten, — im zweiten wird man darüber nachdenken und im dritten wird man möglichenfalls seine Bedeutung einsehen. Nicht genug wundern kann man sich, daß auf allen unseren Bühnen weit und breit nirgends auch nur das leiseste Gefühl für die Wahrnehmung zutage tritt, daß es einen Unterschied gibt zwischen einem Geiste, der nicht mehr modern sein kann, weil er bereits historisch geworden, und einem Geiste, der nicht historisch sein kann, weil er noch modern ist. Wenn eine Matrone oder ein Greis

sich jugendlich tragen, zucken gewiß auch diejenigen die Achseln, die es selbstverständlich finden, daß man ein Theaterstück aus der Großväterzeit nicht anders spiele, als in der Kleidung unserer Tage. Matrone und Greis können die Schönheit ihres Alters besitzen; sie werden nicht lächerlich, weil sie nicht mehr jung sind, sondern bloß, weil sie noch jung sein wollen.

So widersinnig es wäre, ein Drama, das die neuesten Ideen der Gegenwart behandelt, etwa im Kostüm der Rokokozeit darzustellen, genau so verkehrt ist es, ein Stück, das den Geist eines entschwundenen Geschlechts widerspiegelt, in der Tracht zu geben, die wir selber tragen. Also präziser ausgedrückt: für die Dramaturgen existiert vor der Hand nur die Weltgeschichte, nicht die Zeitgeschichte. Das Theater nimmt keine Notiz davon, daß nach Abschluß der großen Kriege zu Anfang des Jahrhunderts noch irgendwelche Veränderungen in Staat und Gesellschaft, in Geist und Auffassung, in Geschmack und Sitte eingetreten sind. Wenn im Jahre 1833 ein Dichter auf den Zettel seines Lustspiels den Vermerk setzte: „Zeit: Gegenwart", so ahnt das Theater nicht, daß jene Gegenwart von damals nun schon seit zwei Menschenaltern Vergangenheit geworden ist. Und was für eine Vergangenheit! Ein Zeitabschnitt, angefüllt mit Kampf und Bewegung und Wechsel und Unruhe und Arbeit und Fortgang. Und alle diese Veränderungen, die eine Welt umgestalteten, sollten gerade an einem Theaterstück spurlos vorübergegangen sein? Nein, in ihrer ganzen Wucht machen sie sich fühlbar, wenn, wie wir schon früher einmal darlegten, Herr von Flottwell im Frackanzug nach der neuesten Mode, Herr von Klingsberg in elegantem Redingote und die vormärzlichen Menschen Bauernfelds im Kostüm von heut auf der Szene erscheinen.

An dieser reinen Äußerlichkeit hängt das Schick-

sal verdienstvoller Autoren. Aber sie allein ist es auch, die uns die Möglichkeit perspektivischer Betrachtung und jenen die Gunst relativischer Beurteilung sichert. Alle Unwahrscheinlichkeiten eines Verwechslungs- und Verkleidungsstückes, wie die „Bekenntnisse“ sie mit sich führen, alle Naivetäten des Postkutschen-Lustspiels mit seinen Kratzfüßen vor Adelstiteln, alle Hilfsmittel einer veralteten Theatertechnik tolerieren wir in einem sonst gutgeführten Drama, wenn der zeitgeschichtliche Charakter der Dichtung unzweideutig betont erscheint.

Die Zäsur unseres Jahrhunderts ist ohne Frage das Jahr 1848. Von dieser Zeit an ist sehr viel Dampf in die Welt gekommen, eine schwere Menge Reaktion und auch eine Kleinigkeit Freiheit, und Dampf und Reaktion und Freiheit begründen für uns den Begriff des Modernen. Und deshalb markiere man bei allen bürgerlichen Stücken, die vor 1848 geschrieben worden sind, ganz ausdrücklich ihre Entfernung von unserer Gegenwart, — man wird erstaunt sein, zu sehen, wie lebendig mancher Dichter werden wird, sobald man die Empfindung hat, daß er schon lange genug tot ist.

11. April.

Das dreiaktige Schauspiel „Liebe, was du lieben darfst“ von Wilhelm Jordan beschäftigt sich mit der Erörterung der Frage: ist Gerharde von Thorun die Tochter des Freiherrn Josua von Thorun? oder richtiger: hat Freiherr Josua von Thorun das Recht, väterliche Gefühle für Gerharde zu hegen? Ja! antwortet das Stück, Gertrude ist die Tochter des Freiherrn, und zu diesem bemerkt es: Liebe sie, denn du bist wirklich ihr Vater und darfst sie lieben!

Die Ungewißheit dieser Paternität beruht auf einer Begebenheit, die sich zwanzig Jahre vor Beginn des Stückes auf Thoruns Gute abgespielt hat. In der Tropfsteinhöhle, in die von oben der Altmannsschacht einführt, fand der Freiherr eines Tages seine Gattin hingestreckt, — über sie gebeugt seinen Freund und Kriegskameraden Wittich. Aus einer kurzen Ohnmacht erwachte sie, blieb trotzig stumm, dann redete sie irre und einige Stunden später starb sie, nachdem sie Gerharden das Leben gegeben. Wittich ging nach Amerika, und Thorun hatte die Wahl, entweder anzunehmen, daß ein Liebesverhältnis zwischen seiner Frau und dem Freunde bestanden, oder sich den Kopf darüber zu zerquälen, ob es möglich sei, daß ein Mensch ohne anderen äußeren Schaden, als den Verlust eines halben Ärmels, den tiefen Schacht hinabstürzen könne. Aber dieser Zweifel ist nicht der einzige Gram, der dem Freiherrn am Herzen nagt. Zu Beginn des ersten Aktes, nachdem Thorun nebst Förster die Zuhörer andeutungsweise mit den alten Familiendingen bekannt gemacht, informiert er sie auch zugleich über seinen zweiten Kummer. „Mein Schloßgut ist nicht ländliche Ware, sondern seit gut vierhundert Jahren der Erdleib des alten Geschlechtes der Thorune. Wie meine Väter bin ich seine lebende, denkende, erhaltende Erbseele. Es thorunisch zu bewahren, ist all mein Sinnen .... Komm mit, alte treue Seele, habe noch heimlich mit dir zu reden wegen der vermaledeiten Eisenbahn!“

Also eine Eisenbahn soll durch das Gut geführt werden, und der alte Herr sträubt sich gegen dieses Projekt mit vielem Nachdruck. Nunmehr machen wir die Bekanntschaft des Ingenieurs Landolin, der den Bahnbau leiten wird. Er ist Amerikaner von Geburt und — verraten wir es gleich — der Sohn jenes Wittich, der sich damals in der Tropfsteinhöhle über Thoruns Gattin gebeugt hatte. Wittich-Vater hätte das

Mißverständnis, das im Leben seines Freundes eine so verhängnisvolle Rolle spielt, gewiß selbst aufgeklärt, und schon war er nach Europa aufgebrochen, um Thoruns Argwohn zu zerstreuen, — da überfielen Sioux den Zug der Pacificbahn, den er benützte, skalpierten den Unglücklichen und ließen ihn halbtot liegen. So fand ihn Landolin, und aus den unzusammenhängenden Reden des Sterbenden erriet er, ohne den Namen Thoruns zu erfahren, was einstens vorgefallen und jetzt aufzuklären sei. Der junge Wittich geht also seinerseits nach Deutschland, findet auf unaufgeklärte Weise die Fäden, den Ort und die Personen des Romans, und schickt sich nun an, in die Handlung einzugreifen, das heißt, den Freiherrn von seinen Vorurteilen gegen die Eisenbahn und von seinen Zweifeln über die Abkunft Gerhardens zu heilen. Die junge Dame, in der das Drama, nach verschiedenen Andeutungen zu schließen, eine moderne Brunhilde darstellen will, tritt dem Fremden halb anlockend, halb abweisend entgegen. Aber Landolin-Siegfried bekämpft ihre Herbheit mit amerikanischer Energie, und zeigt ihr, daß er ein ihr selbst verborgenes Geheimnis ihres Hauses kenne.

Der zweite Akt gewährt uns einen Einblick in den Hausstand und die knorrigen Gesinnungen des Freiherrn Josua von Thorun. In einer Szene zwischen Vater und Tochter wird dem Zuhörer das Verhältnis beider klar gemacht. Gerharde überreicht dem Freiherrn ein paar Jagdstrümpfe, die sie selbst gebleicht, gefärbt, gezwirnt und gestrickt hat, und wenngleich der Beschenkte seine Rührung zu verbergen trachtet, läßt sich das Mädchen dadurch nicht täuschen: „Das Schimmerstrählchen unwillkürlichen Lächelns um deine Lippen ist ehrlicher, als das Brauengerunzel!“ Ein Gast wird gemeldet, Doktor Mipf, worauf der alte Herr unwirsch bemerkt: „Ein Name, um sich mit Maulspitz 'nen Schnepfenschnabel anzupiepsen.“ Dieser

Chemiker Doktor Mipf, der den Gutsherrn konsequent „Freiherrliche Gnaden“ anredet, hat ein Patent auf die Entphosphorung von Eisenstein und will im Auftrage eines Unternehmers ein gewisses Terrain von Thorun erwerben. Aber da kommt er gut an. Dem Freiherrn mißfällt zunächst seine „Maulkoserei“, dann entlarvt er ihn als „heuchlerischen Fuchsschwänzer“ und „verfritzten und vernipften Zwirnsfaden im Frack“, und als sich herausstellt, daß Doktor Mipf entweder von Wein nichts versteht oder eine schlechte Marke wider bessere Überzeugung als gute lobt, wird er einfach hinausgewiesen. Da ist Landolin, der sich, wohlweislich nicht als Ingenieur, von einem Freunde, Herrn von Lisko, bei Thorun einführen läßt, ein anderer Mann. Mit amerikanischer Energie übertrumpft er die Grobheiten des Freiherrn und mit unfehlbarer Sicherheit weiß er sich in dem „Ernstkeller“ des Schlosses zurechtzufinden.

Im dritten Akte findet sich die ganze Gesellschaft in der Tropfsteinhöhle zusammen. Hier erwartet die Überraschten eine Art Liebhabertheater, Miß Hetty, als Geist der Erfindung verkleidet, deklamiert einen Lobgesang auf den Segen der Arbeit und die Vorzüge der Eisenbahnen. Dann hält Landolin eine Ansprache, worin er sich über ähnliches, sowie über Thoruns Gram, Zweifel und Irrtum verbreitet. Hierauf klettert Gerharde an einer Strickleiter den Schacht hinauf und bringt die andere Hälfte des Ärmels herab, die an dem Felsen hängen geblieben; somit ist die Gattin, trotz des Gegenscheines der Fallgesetze, wirklich in den Schacht gestürzt, somit ist der alte Freund Wittich wirklich kein Verführer gewesen und somit ist Gerharde wirklich Thoruns Tochter. Landolin stellt sich dem hochbeglückten Freiherrn als Sohn Wittichs und Bruder Hettys vor, und da die Eisenbahntrace den Eichwald und den Fuchsbühl verschont, willigt Thorun in den Bau der Bahn. Selbstverständlich fin-

den sich auch die Herzen der beiden jungen Leute. Gerharde hat sich in Landolin einen „herrlichen Vollmann“ erkoren.

Wir wissen nicht, ob es in der Absicht des Autors liegt, das nicht leicht faßliche Stück auch anderen Bühnen zur Aufführung zu überlassen, — soviel steht jedenfalls für uns fest: eine bessere Darstellung, als die Arbeit hier gefunden hat, wird ihr nirgends zuteil werden können. Mit einem rühmlichen Eifer, der auch die ärgsten Hemmnisse des schwierigen Memorierstoffes überwand, kraftvoll und aufrecht trugen die Künstler das Drama durch den Abend.

Von der sichtbarsten Stelle des Hauses aus verfolgte der greise Autor mit angespanntester Aufmerksamkeit den Lauf der Vorstellung; es war unverkennbar, daß er sich ausgezeichnet unterhielt und zu wiederholten Malen zollte er den Künstlern mimisch seine Anerkennung.

22. April.

Mehr als ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit Ferdinand Raimund auf dem Friedhofe von Guttenstein zum Schlummer gebettet wurde. Es ist so recht der Ruheort eines Poeten, idyllischer noch als der liebliche Gottesacker von Weidling, wo Lenau schläft, und schöner gewiß als alle Mausoleen der Städte, die der Rauch der Fabriken schwärzt und der Lärm unserer babylonischen Welt umbrandet. Auch behaglicher haben es die Toten in Guttenstein; sie müssen nicht wie anderwärts die Ellbogen an den Leib ziehen, um Platz zu finden, können sich bequem ausstrecken und brauchen nicht die Unruhe lästiger Nachbarn zu fürchten. Und welch prächtige Aussicht sie haben: von der Berglehne, die das lang gestreckte Tal abschließt, hernieder auf den freundlichen Markt,

den Lauf des Baches, das schimmernde Buchenlaub, — hinauf, wenn sie sich nur wenige Schritte in die Höhe bemühen, zu der Pyramide des Schneebergs, zu dem zerklüfteten Gestein der Rax und des Ötscher, — rings herum auf einen gesegneten Frieden, dem die Tochter der Fee Lacrimosa gewiß nicht sehnsüchtig nachgeseufzt hätte: „Wo seid ihr, ihr Nachtigallen im grünen Wald, ihr schwirrenden Lerchen, ihr funkelnden Käfer?"

Man hat Raimund nicht an der Kirchhofsmauer bestattet, wie es sich eigentlich geziemt hätte, da er selbst die Waffe gegen sich gekehrt und da er kein rechtschaffener Bauer, sondern bloß ein Dichter gewesen — nein, förmlich wie ein Gleichberechtigter ruht er unter den Toten des Orts. Man dürfte bei seinem Hinscheiden unbewußt wohl ähnliches empfunden haben, wie einstmals die Magd Lafontaines, die einem Geistlichen, der ihrem guten Herrn mit Höllenstrafen drohte, die Antwort gab: „Dieu n'aura jamais le courage de le damner!" Und wir glauben wirklich, das Genie habe auf eine gewisse Rücksicht von dieser Seite zu rechnen, weil es ebenfalls Schöpfer ist und aus dem Nichts eine Welt gestaltet. Ein Genie aber war Ferdinand Raimund, und ein seltenes obendrein, nicht weil es besonders groß gewesen, sondern weil es besonders ursprünglich geblieben: nicht mit dem Gewicht einer tieferen Bildung befrachtet, nicht zerfetzt durch Selbstkritik, nicht gehemmt durch ästhetische Regeln, nicht beunruhigt durch ehrgeizige Anschläge und nicht aufgestachelt durch das Gefühl des eigenen Wertes — ein Solitär, den keines Schleifers Hand berührte und der nur an vereinzelten Stellen sein köstliches Licht preisgibt. Diese Helle flackert im „Verschwender" auf, in einigen Szenen der Cheristane und des Azur, in der Episode mit dem alten Weibe und dort, wo Valentin seinen Herrn erkennt; sie wird in den Schicksalen Rappel-

kopfs mitunter sichtbar; sie strahlt in dem Märchen „der Bauer als Millionär“, das heut zum Besten des hiesigen Chor-Pensionsfonds vor gut gefülltem Hause zur Aufführung gelangte, mit erhöhtem Glanze aus dem Mittelstück des zweiten Aktes wieder: an der Stelle, wo die Jugend von Fortunatus Abschied nimmt und das Alter vernichtend seine Hand auf ihn legt. Die beste Kraft einfacher Größe drückt sich in diesen Auftritten aus; sie tragen das Stück aus dem Bereich eines veralteten Geschmacks und einer vielfach niedrigen Komik zur Höhe der reinen Poesie empor, und sie werden bewegliche Herzen rühren, so lange das Leid des Alterns von Menschen empfunden wird.

Auch heute brachten die beiden Szenen eine tiefe Wirkung hervor, vornehmlich die erste mit dem „Brüderlein fein“-Liede, das auf Wunsch des Publikums wiederholt werden mußte. Raimunds Jugend, die Krones, dürfte vielleicht nicht so sauber gesungen haben wie heut Fräulein Schacko, aber der Ruf ihrer hinreißenden Anmut, mit der sie die ergreifende Figur gestaltete, hat sich bis zum heutigen Tage lebendig erhalten. Fräulein Schacko, in Erscheinung viel mehr Kindheit als Jugend, traf den Zug neckischer Heiterkeit, der die Rolle durchsetzt; an den Ausdruck der weichen Melancholie, die sie enthält, reichte sie nicht hinan. Noch auffälliger ließ das Alter eine charakteristische Darstellung vermissen. Ehemals haben die ersten Kräfte es nicht verschmäht, diese dankbare Partie zu spielen, und man hätte wohl auch heut gut daran getan, der Rolle ihr künstlerisches Recht zu wahren. Den Millionär, dem für mindestens 1,700,000 Mark Jugend defraudiert wird, gab Herr Grün, das Lottchen Fräulein Eichenberg, die Zufriedenheit Fräulein Landori, die Lacrimosa Frau Schönfeld, den Fischer Herr A. Meyer, den Ajaxerle Herr Stritt, den Kammerdiener Herr Hamm, den

Haß Herr Heine, den Neid Herr Ressie usw. usw. Alle Darsteller waren mit Interesse bei ihren Aufgaben und tragen keine Verantwortung für die kühle Gleichmütigkeit, mit der man ihren gravitätischen Reden oder ihren altväterischen Scherzen lauschte.

Ein Schleier-Vorhang mit fußgroßen Löchern warf ein höchst ungünstiges Licht auf die Zustände im Feenreich, und ebenso wies der Papagei des Zaubergärtchens, der in der Luft hängen blieb und den erheiterten Zuschauern seine falsche Front zudrehte, gar deutlich auf die pappdeckelne Kehrseite alles Schönen hin.

3. Mai.

Auf der nämlichen Reise, auf der Pöppig die Victoria regia auffand, entdeckte er auch eine neue Bambusart, die ihm dadurch merkwürdig schien, daß jeder der unendlich langen Schafte, die aus dem Rhizom aufstiegen, eine einzige, unendlich kleine Blüte trug. Eine Art dramatischer Bambusa gigantea mit ähnlichen Eigenschaften ist das neue einaktige Schauspiel „Der Schatten" von Rudolf Presber, das heute zur ersten Aufführung gelangte: auf einem unendlich langen, holzigen Schafte sitzt eine einzige feine Blüte, eine einzige Stimmung, der Schlußakkord, dessen man sich gern freuen wollte, wenn man nicht schon vorher vor Ungeduld gestorben wäre.

Im Hause des Herrn Richard Nordmann regiert ein Schatten: die Erinnerung an Nina, die frühverstorbene erste Gattin dieses ausgezeichneten Herrn. Zwei Jahre sind seit diesem Todesfall verflossen; Nordmann hat Cäcilie, die Schwester seiner Frau, geheiratet, und doch ist der Schmerz um Nina in ihm noch immer so lebendig wie am ersten Tage. Allein die Tote verdient den Kultus gar nicht, den man ihr

widmet; das weiß niemand besser, als der alte Medizinalrat Rathow: sein eigener Sohn starb durch Selbstmord, weil er Beziehungen zu Nina unterhielt, die auch ihrerseits freiwillig aus dem Leben schied, weil sie natürlich gleichfalls Beziehungen zu Leutnant Rathow unterhielt. Dieses „Weil" ist wohl kein ganz zureichender Erklärungsgrund für einen Doppelselbstmord, aber das Stück fußt auf dieser Voraussetzung, und somit akzeptieren wir sie, ohne uns weiter um ihre Wahrscheinlichkeit zu kümmern.

Der Herr Medizinalrat kehrt von weiten Reisen in die Heimat zurück; er sieht, wie das junge Paar unter der Last jener ewigwachen Erinnerung leidet; er entschließt sich daher, den Schatten aus dem Hause zu verscheuchen und die Wahrheit zu enthüllen. Höchst seltsamerweise trägt er jedoch seine Wissenschaft nicht direkt zu dem verwitweten Ehemann, wie jeder nicht medizinisch gebildete Friedensstifter dies vermutlich getan hätte, sondern er zieht es vor, Cäcilien die Schuld Ninas anzuvertrauen und sie einzuladen, ihrem Gatten darüber zu berichten. Aber wo wird es der jungen Frau, die es an Sanftmut mit mindestens elftausend Lämmern aufnehmen könnte, beifallen, das Andenken ihrer Schwester zu verunglimpfen! Bewahre; sie vernichtet den einzigen Schuldbeweis, den Rathow besitzt, und während der alte Herr gerührt von dannen geht, setzt sie heldenmütig ein Leben fort, das ihren Stolz beständig demütigt, ihr Gefühl verwundet und ihre Liebe erniedrigt.

Dies ungefähr der Hergang, aus dessen Grundidee ein Franzose mit seiner größeren Kenntnis des menschlichen Herzens allenfalls ein Lustspiel gemacht hätte, oder gar einen Schwank, — nein, nicht hätte, sondern hat: „feu Toupinel", die Behandlung des gleichen Gedankens bloß mit bestimmterer Hinneigung zur Wirklichkeit angeschaut und mit heiterem Übermut erfaßt. Was aber muß man in dem heutigen

Stücke nicht alles erleben, um endlich zu jener kleinen Stimmungsblüte zu gelangen, die es beschließt. Wie oft muß man sich von der unvergeßlichen ersten Frau Nordmann erzählen und ihren Tod ausführlich beschreiben lassen. Wie oft muß man ihr Porträt bewundern sehen und ihre Tugenden preisen hören. Und wie langsam die Handlung sich fortschiebt, wie die Gespräche sich hindehnen, die sie verzögern und wie man jedes einzelne schon weiß, lange bevor das Stück es mit unermüdlicher Gründlichkeit auseinandersetzt. Und Menschen lernen wir in diesem Drama kennen, Menschen, zu deren Gunsten nur ein Umstand sprechen kann: sie existieren tröstlicherweise bloß auf den Brettern, welche nicht die Welt bedeuten.

25. Juni.

Als Nathan in Lessings Drama hat uns heute Herr Possart eine der besten Gaben seiner Kunst gereicht. Auf halbem Wege kommt diese Rolle den persönlichen Vorzügen des Gastes entgegen, und tief durchdringt er sie mit allem, was er besitzt und erarbeitet hat: mit seinem guten Verstande, mit seinem regsamen Eifer, mit seinem sicheren Geschmack und nicht zum wenigsten mit seiner Gabe, den Forderungen der Dichtung bis in ihre feinste rhetorische und mimische Wirkung zu willfahren. Wie man die Gedanken Lessings in jeder Fazette zum Leuchten bringt, wie man durch die peinlichste Sonderung des Tons, durch die genaueste Beherrschung des Gebärdenspiels, das seinen stärksten Ausdruck hier in der Zurückhaltung sucht, einen Charakter erklärt, begründet, entwickelt, anziehend macht und steigert, hat Herr Possart heute mit erfreulicher Kunstsicherheit dargetan. Seine Fähigkeit, vorzüglich zu sprechen, ist gleich groß wie seine Gabe, vortrefflich zuzuhören. Er ent-

schwindet dem Interesse nicht, wenn die andern zu Worte kommen; die Absicht dessen, was diese sagen, erläutert sich in der Art, wie sein Gesicht sie beurteilt, wie seine Hand sie auffaßt, wie seine ganze Haltung sie annimmt. Alle Regungen einer großen Natur, die stets gelassen bleibt, weil sie in Weisheit verankert ist, alle diese Gefühle, die wie von Sordinen gedämpft, leise, und gleichsam von ferne sich kundgeben, fanden durch die Kunst des Gastes ihren überzeugenden Ausdruck.

In jener wahren Überlegenheit des Geistes und der Güte, die nie verletzt, weil sie nie herabsetzt, und die immer verzeiht, weil sie immer begreift, schritt Nathan über die Szene; er fachte die Teilnahme, die ihm begierig lauschte, zu empfänglichster Wärme an und strich den Beifall des Publikums in großen Summen ein.

Der Vortrag der Ringfabel kann in seinen Hauptteilen als ein Meisterstück der künstlerischen Dialektik gelten. Uns schien es jedoch, als habe Herr Possart diesem Höhepunkt seiner Aufgabe eine Beflissenheit zugewendet, die ihn unvermerkt und gewiß wider Willen über das Ziel hinausführte. Es ist nicht selten, daß man zuviel tut, wenn man in Sorge ist, nicht genug zu tun. An einzelnen Stellen stimmte Nathan den Laut zu voll, an jenen nämlich, wo er sich von seinen eigenen Worten bewegt zeigt und wo er, um herzlich zu sein, durch nichts in der Welt gezwungen ist, pathetisch zu werden. Eine Roulade, willkürlich in einer Arie Glucks angebracht, würde die einfache Schönheit dieser Tonfügung nicht weniger beeinträchtigen, als Nathans Einbruch in die Deklamation den Eindruck seiner Rede für ein empfindlicheres Ohr verringerte.

27. Juni.

Von unserem Pariser Korrespondenten empfingen wir heute folgendes Telegramm:

G Paris, 27. Juni, 7.31 V. Ein seltsamer Vorfall versetzt die Bevölkerung in Aufregung. Der Sergeant Alphonse Duret, ein Veteran von Balaclava, der gestern im Invalidendom die Wache hatte, wurde kurz nach Mitternacht auf ein Geräusch aufmerksam, das aus der Krypta, in der der Sarg Napoleons I. steht, heraufscholl. Er meldete seine Wahrnehmung sogleich dem Gouverneur des Hôtel des Invalides, General Simart, und dieser begab sich, begleitet von den diensttuenden Offizieren, nach dem Dom, der, da man ein anarchistisches Attentat befürchtete, in allen seinen Teilen auf das genaueste untersucht wurde. Bei dieser Gelegenheit machte man eine höchst merkwürdige Beobachtung. Durch die Glasscheibe des 1350 Centner schweren Granitblocks, in dessen Höhlung Napoleon ruht, bemerkte man nämlich, daß die Leiche nicht mehr auf dem Rücken, sondern mit dem Gesicht nach unten dalag. Die rätselhafte Begebenheit erregt nicht bloß auf der Place Vauban das größte Aufsehen, und alle Welt erschöpft sich in Vermutungen, sie zu deuten.

Wir sind in der angenehmen Lage, den erstaunlichen Vorfall in vollkommen sachgemäßer Weise aufzuklären. Gestern abend spielte man im Frankfurter Opernhause ein Drama in fünf Aufzügen „Josephine Bonaparte" von Karl von Heigel, und als Napoleon I. bei der nächtlichen Heerschau, die er wie gewöhnlich abhält, durch General Marceau, dessen Denkmal bei Koblenz steht, von dem Ereignis erfuhr, drückte er seine Anschauungen darüber in der einzig entsprechenden Form aus: er drehte sich im Grabe um. Wir begreifen das Mißvergnügen des toten Welteroberers, der, so groß seine Fehler immer gewesen seien, es doch nicht verdient hat, auf solche Art dramatisiert zu werden. Nie gab es ein Theaterstück, das so wenig ein Theaterstück war, wie dieses, und nie gab es einen Unsinn, der so sehr ein Unsinn war, wie dieser. Wir fühlen uns versucht, von dem, was wir früher über den Geschmack des Herrn Possart geäußert haben, einiges zurückzunehmen, denn

wer imstande ist, sich für ein Stück dieser Faktur einzusetzen und in der Darstellung des Helden eine künstlerische Aufgabe zu erblicken, zeigt sich von jedem literarischen Gefühl so weit entfernt, daß ein warnender Zuruf ihn kaum noch zu erreichen vermöchte. Erträglich wäre die Dichtung Karl von Heigels höchstens als Pantomime dargestellt, also im Zirkus, geritten oder geschwommen, — gesprochen und gespielt bringt sie einen hochnotpeinlichen Eindruck hervor. Wir wissen nicht, ob der Poet, der das große Drama „Napoleon I." schreiben wird, bereits unter uns lebt, aber daß Herr Heigel dieser Poet nicht ist, davon sind wir auf das wärmste durchdrungen.

Die fünf Aufzüge des Stückes haben folgende Handlung: Nr. 1. Napoleon ist grob gegen den englischen Gesandten und stampft mit dem Fuße auf. Nr. 2. Napoleon erklärt, daß er gezwungen sei, den Herzog von Enghien erschießen zu lassen, und verschränkt die Arme auf dem Rücken. Nr. 3. Napoleon nimmt die Kaiserkrone an und schiebt den Daumen der rechten Hand unter den zweiten Brustknopf der Uniform. Nr. 4. Napoleon trennt sich von Josephine und erscheint im bekannten grauen Überrock. Nr. 5, — nein, Nr. 5 erlebten wir nicht mehr, weil wir tiefgebeugt das Weite suchten, aber wir legen einen furchtbaren Eidschwur ab, daß Napoleon in diesem Schlußakt zu Fontainebleau die Abdankungs-Urkunde unterschrieben und mit finsterer Stirn die Arme über die Brust gekreuzt haben wird. Diese aufregenden Vorgänge sind von einem blendenden Dialog begleitet, worin der Hofstaat Napoleons die Zuhörer über die wichtigsten Daten aus der Regierungszeit des Kaisers mit schöner Gespreiztheit unterrichtet. Sehr geistreich ist auch der innere Gedanke des Stückes entwickelt, wonach Napoleon zugrunde gehen mußte, weil er den Duc d'Enghien nicht begnadigt und Josephine verstoßen hatte. Eine Auffassung der Weltgeschichte,

wie sie jeder höheren Töchterschule zur Ehre gereichen würde.

Dreizehn historische „Stellungen" sahen wir Herrn Possart einnehmen; es mögen in Wirklichkeit noch mehr gewesen sein, aber wir waren schließlich müde geworden und hörten zu zählen auf. Die Maske des Darstellers war, wie zu erwarten stand, vortrefflich, und wenn wir auch nicht die Ehre hatten, Napoleon I. persönlich zu kennen, so sind wir doch überzeugt, daß er selber in eigener Person nicht wahrheitsgetreuer vor den Zeitgenossen erschienen sein kann, als dies Herr Possart heute für ihn besorgte. Aber der Gast begeht einen Fehler, indem er das Stück patronisiert: er läßt sich damit in die Karten blicken und verrät aller Welt, daß seine Kunst, die noch gestern und vorgestern die Zuhörer erfreute und erbaute, weil sie ernst und aufrichtig schien, sich heut ohne Verzug bereit zeigt, auf jeden inneren Rang zu verzichten und nichts weiter zu sein, als komödiantisch.

Die stilgerechten Toiletten der Damen konnten jeden, der sich ein wenig mit der Metaphysik der Frauenkleidung beschäftigt, darüber belehren, daß die Mode mit großen Schritten der Empirezeit zustrebt. Die Watteau-Falte ist da, die breiten Stoffgürtel sind da, — über ein Kleines, und die Taille wird bis knapp zur Achselhöhe hinaufgerückt sein. Und dann wird das goldene Zeitalter derer anbrechen, die vielleicht alle weiblichen Tugenden der Welt, aber leider keine Hüften haben.

29. November.

Der grundlegende Metaphysiker des Willens, Spinoza, sagt im vierten Traktat der Ethik „Von der menschlichen Knechtschaft": „Die Kraft, mit der ein

Mensch in seiner Existenz verharrt, ist beschränkt und wird von der Macht fremder Ursachen unendlich übertroffen". Er erläutert diesen Satz in folgender Weise: „Gibt es einen Menschen, so gibt es auch etwas anders, etwa A, was stärker ist, (denn der Mensch ist ein Teil der Natur, der für sich und ohne anderes nicht vorgestellt werden kann) und ist A gegeben, so gibt es ferner etwas anderes, etwa B, was stärker als A ist, und so fort ohne Ende. Die Macht eines Menschen wird deshalb durch die Macht eines anderen Gegenstandes beschränkt und von der Macht fremder Ursachen unendlich übertroffen".

Ein dramatischer Kommentar zu dieser Gebundenheit des Willens, wie der Denker sie konstruiert, ist Hermann Fabers dreiaktiges Schauspiel „Der freie Wille", das heute bei uns zur ersten Aufführung gelangte. Das Titelwort ist ironisch zu nehmen, denn dieser „freie Wille" ist nichts anderes als der unfreie Wille im Sinne der von neueren Philosophen vertieften und seither populär gewordenen Erkenntnis, und in der Beziehung eines bestimmten Menschen A zu der Macht fremder Ursachen B führt der Verfasser den Nachweis, — freilich ohne die Konsequenz des Gedankens bis zum Ende zu verfolgen, — daß die Kraft, mit der wir in unserer Existenz verharren, (Existenz geistig und materiell aufgefaßt) eine sehr beschränkte ist.

Das Stück führt uns in die Sphäre des Journalismus. Sein Held gehört zur Gilde der „Zeitungsschreiber".

Theodor Haller steht im härtesten Kampf um des Lebens Notdurft. Seine Stelle bei der „Morgenpost" gab er auf, weil das Blatt eine veränderte politische Richtung einschlug, und seither lebt er mit Frau und Kind als nicht sehr willkommener Gast bei seinen Schwiegereltern, die selber nicht viel übrig haben. Inmitten der fruchtlosen Versuche, Beschäftigung zu

finden, erhält er den überraschenden und verlockenden Antrag, als Chefredakteur in die einflußreiche Zeitung des Herrn Wendorf zu treten. Mit Freuden folgt er diesem Rufe, denn die politische Tendenz des Blattes entspricht seiner Überzeugung, und das Einkommen, das ihm zugesichert wird, ermöglicht ihm ein sorgenfreies Aufatmen. Aber eines Tages ereignet sich ein kleiner, anscheinend unbedeutender Zwischenfall. Herr Wendorf wünscht einen Artikel über die Maschinenfabrik „Viktoria" ins Blatt zu geben, einen Artikel, der die günstige Lage und die glänzenden Aussichten dieses Unternehmens erörtert. Herr Haller erfährt durch Erhebungen, die er im Gefühl seiner Verantwortlichkeit anstellt, daß das Unternehmen sich in jenem Zustande befindet, für den der Prinz von Dänemark den vollkommen erschöpfenden Ausdruck „faul" ersonnen hat. Geht ein bösartiger Patentprozeß verloren, so ist die „Viktoria" ruiniert, und deshalb hegt Herr Wendorf, der mit seinem Vermögen daran beteiligt ist, den Wunsch, sich rechtzeitig zu salvieren und den fragwürdigen Besitz anderen Leuten anzuhängen. Hier liegt bereits der Konflikt in der Luft.

Die Interessen des Hauses Wendorf und die Überzeugung des Redakteurs Haller, das heißt, ein Wille dort und ein Wille hier, geraten in Widerspruch. B stemmt sich gegen A, und da B stärker ist als A, so wird A unterliegen; auf solche Weise ergibt sich auch das seltsame Gegenspiel, daß A, indem er den eigenen freien Willen verliert, den freien Willen seines Gegners B zur Geltung bringt und befestigt. Haller gibt aus Rücksicht auf seine Familie der Forderung seines Brotherrn nach, verleugnet seine Überzeugung und läßt die Veröffentlichung des „Viktoria"-Artikels zu. Nach dem Unrecht kann Haller seines Lebens nicht mehr froh werden; seine Schuld frißt an ihm, und als er wahrnimmt, daß er

in Gefahr steht, auch in der Achtung seiner Frau zu sinken, beschließt er, freiwillig aus seiner Stellung und aus seinem Berufe zu scheiden. Und auf diesem Entschlusse beharrt er, wiewohl die „Viktoria" ihren Patentprozeß glänzend gewinnt und keiner der Aktionäre einen Schaden erleidet. Theodor Haller hört auf, Journalist zu sein, weil, wie er sagt, die höchste Eigenschaft, die dieser Beruf erfordert, der Mut der Überzeugung, ihm gefehlt hat.

Wir haben gegen die Art, wie Hermann Faber den Grundgedanken seiner Dichtung aus- und abspinnt, eine Einwendung zu erheben. Sie richtet sich, wie schon angedeutet, gegen die Inkonsequenz der Beweisführung. Anerkennt der Autor, wie man während des Abends glauben muß, die Abhängigkeit unseres Willens von den Imponderabilien des Lebens, so ändert sich für seinen Helden absolut nichts, ob dieser nun Journalist bleibt oder ob er zu einem anderen Gewerbe übergeht. Nicht der Beruf ist es, der unseren Willen bindet. Indem der Verfasser seine Ideen an den Verhältnissen des Journalismus exemplifizierte, zog ihn vielleicht die größere Anschaulichkeit und Bedeutung des Konfliktes an, aber gewiß nicht die Ansicht, daß der Kampf zwischen Wille und Notwendigkeit in diesem Stande mehr als in jedem anderen zu Hause sei. Der Rechtsbeflissene, der nach Gesetzen entscheidet, die er nicht für zweckmäßig erachtet, der Schulmann der die Kinder lehrt, was er selbst nicht glaubt, der Soldat, der einen Befehl ausführt, der ihm verfehlt erscheint, der Arzt, der sich am Krankenbette schweigend, aber nicht überzeugt vor der Autorität eines großen Namens beugt, der Künstler, der ein Porträt malt, dessen Modell seinen Schönheitssinn beleidigt, und selbst der Handwerker, der sich in seinen Arbeiten nach dem Geschmack seiner Kunden zu richten hat, — sie alle sind lebendige Zeugen für die überall waltende „Freiheit" des Willens.

Alles ist von allem abhängig. Alles wird durch das Maß der Notwendigkeit und unserer Pflichten bestimmt. Alles ist gut oder böse, je nach der Art, wie man es ansieht. Und wenn der Held am Schlusse des Stückes ebenso großartig wie Thomas Stockmann auf die Vorteile der Gesinnungslosigkeit Verzicht leistet — wer bürgt uns dafür, daß er in dieser Anschauung sich treubleibe? Sahen wir nicht eben mit eigenen Augen, wie er sich abquälte, um für die Seinen Brot zu schaffen, und was wird er tun, wenn wieder ein Tag kommt, da Frau und Kind und er selber hungert? Und stände er auch ganz allein in der Welt, — wer nichts weiter will, als zweimal am Tage essen, wird sicher ein schlechter Anwalt für die Freiheit des Willens sein.

Der Mangel in der Argumentation des Stückes ist darin zu suchen, daß es zuviel zu beweisen und Unerreichbares zu fordern scheint. Wollte es nur in einem einzelnen und besonderen Falle den Mut der Überzeugung verherrlichen, so wäre darüber kein Wort zu verlieren. Verlangt es jedoch, daß jeder Mensch unter allen Umständen die Freiheit seines Willens betätigen müsse, so lehrt ein Blick in die Wirklichkeit der Dinge, daß hier ein Idealzustand begehrt wird, der nirgends existiert, gleichsam die Aufhebung eines Naturgesetzes, das auf dem festen Verhältnis zwischen dem Menschen A und den fremden Ursachen B begründet ist. —

In dramatischer Hinsicht ist vielerlei Gutes und Erfreuliches von dem Stück zu sagen. Die Handlung ist geschickt entwickelt und wird an den Hauptstellen durch feine Gegenzüge noch besonders beleuchtet. Der Bau ist korrekt und nimmt auf die kunstvolle Steigerung der Wirkung Bedacht. Als ein Nachteil erscheint uns höchstens, daß sich in den Schluß des zweiten Aktes mit seiner aufstürmenden Leidenschaft eine retardierende Szene der Nebenhand-

lung einzwängt, für die an dieser Stelle gewiß kein Platz mehr ist. Ohne durch Originalität aufzufallen, sind die Charaktere gut beobachtet und verständig ausgeführt. Die sachlichen Erläuterungen, die einen größeren Raum beanspruchen, sind so ökonomisch eingeteilt, daß sie die Zuhörer nicht ermüden.

1893

5. Februar.

Die zehn Akte Molière, die heut zur Aufführung gelangten („Tartüffe" und „Der Geizige"), werden nach erprobtem Vorbild in bloß zwei Teile zerlegt. Kurze Quartettsätze markieren den Schluß eines jeden Aktes; der Vorhang fällt ein einziges Mal, am Ende des ersten Stückes.

Man sitzt im Saal; das Haus füllt sich; alles ist abgelenkt und hastig; das Zeichen ertönt, die Gardine hebt sich; jedes Geräusch verstummt; der Dichter nimmt das Wort; die Welt um uns versinkt; die Hypnose beginnt. Die größere oder geringere Stärke dieser Einwirkung hängt von drei Bedingungen ab: von der Empfänglichkeit des Zuhörers, von der Begabung des Autors, von der Kunst der Darsteller. Wo diese Eigenschaften sich verbinden, wird die Ausschaltung aller Hemmungsvorstellungen des Gehirns die Fiktion der Bühne zur vollen Wirklichkeit emporheben und den „Betrug" im Sinne Kants besiegeln. Solch höchster Eindruck ist selten, allein auch ein weit minderer Grad seelischen Erfaßtseins setzt immer eine Willigkeit zum Illusionären voraus, die oft leichter gelöst, als geweckt wird. Nun hat sich die Dichtung allmählich auseinandergesetzt, wir haben eine Anzahl Menschen kennen gelernt, ihre Verhältnisse, ihre Sinnesart, ihre Absichten begriffen; der erste Aufzug ist zu Ende; die Gardine senkt sich, die Suggestion hört auf; wir erwachen zu uns selbst und zur Realität der Dinge. Die Pause erneuert die früheren Erscheinungen, dann ruft uns der nächste Akt abermals zur Hingabe an die auslösende Kraft der Bühne auf, und auf solche Weise wiederholt sich das Wechselspiel

zwischen unserer Entfernung von der Wirklichkeit und der Rückkehr zu ihr dreimal, viermal, fünfmal, je nach der Einteilung des betreffenden Stückes. Je seltener die hypnotische Wirkung der Bühne in einer begrenzten Zeitdauer unterbrochen wird, um so willfähriger bleibt das Einbildungsvermögen des Zuhörers, während es sich in demselben Maße abstumpft und abschwächt, in dem es über Gebühr in Anspruch genommen wird.

Die Kunst Shakespeares widerlegt diese Annahme nicht. Ein häufiger Wechsel des Schauplatzes, selbst mit den einfachsten Mitteln bewirkt, hat auch nicht entfernt eine so einschneidende Wirkung, wie das Fallen der Courtine. Deshalb sind wir aus Überzeugung gegen jede Verwandlung, die nicht bei offener Szene erfolgt. Der Einblick in die Maschinerie des Theaters bei verdunkelter Bühne schreckt nicht auf, sondern hält fest, viel mehr wenigstens als das Sinken des Vorhangs, das einen Abschluß bedeutet, ein solcher ist, und den Schlafenden anbläst.

Erst in den sechziger Jahren ist es in Deutschland auf Grund einer irrigen Vorstellung von dem Wesen des Theatralisch-Wirksamen, vielleicht auch in Rücksicht auf den zunehmenden Ausstattungs-Schnickschnack, üblich geworden, aus jedem Wechsel des Lokals einen Zwischenakt zu machen. Dieser Fehler führte zu der höchst überflüssigen Shakespeare-Bühne und brachte alle Dichtungen um, die den Schauplatz springend verändern. Wir glauben, die Entwicklung des deutschen Theaters wird sich nach einer ganz anderen Richtung vollziehen, als die Ansätze und die Tendenz der letzten dreißig Jahre vermuten lassen.

Was Molière anbelangt, so sind von seiner Seite szenische Störungen am letzten zu erwarten. Aber kann von der verständigen Art, wie er den Zusammenhang seiner Stücke zu schonen weiß, für die Bedürfnisse des modernen Theaters einiges

profitiert werden? Gewiß, eine wichtige Einsicht in das Wesen des dramatischen Effekts. Die Forderungen der Aristotelischen Poetik mißverstehen wir nicht mehr; das Dogma von der Einheit des Ortes ist längst beseitigt, unsere Bühne ist nicht mehr die Bühne Molieres; die Musik, wie sie heut mit Erfolg die Aufzüge zusammenheftete, stellt keine Verbindung mehr zwischen unsern Akten und Verwandlungen her, — wohlan, so lernen wir wenigstens aus den Ergebnissen der heutigen Vorstellung, daß die Bühne, wenn sie sich den Rapport mit dem Publikum sichern will, mit nichts so sparsam umzugehen hat, wie mit der Bewegung des Vorhangs.

11. Februar.

Der Beifall, der die heutige Aufführung des Schauspiels „Heimat“ begleitete, war stark und eifrig; am lautesten klang er nach dem zweiten und dritten Akte; auch mitten in der Szene machte er sich ein paar Mal Luft. Der Abend war reich an Spannung und Entladung; bis in den letzten Auftritt hinein, bis zu den gehäuften Effekten des Schlußbildes blieb die Teilnahme des Publikums rege, aber bei alledem ist es doch kein Qualitätserfolg, auf den das neue Stück Anspruch erheben darf. Hinter den Richtpunkten seiner ersten Arbeiten ist Hermann Sudermann in diesem Drama weiter zurückgeblieben, als denen, die seiner Begabung Größeres zumuten möchten, erwünscht sein kann.

Als Armand Carrel, damals ein junger Journalist, von einem Redakteur getadelt wurde: „So schreibt man nicht“, erwiderte er: „Ich schreibe nicht, wie man schreibt, sondern wie ich schreibe“. In der „Ehre“ und in „Sodoms Ende“ ist eine mutige und zielsichere Subjektivität geschäftig und fühlbar, in der

„Heimat“ schreibt Sudermann, wie man schreibt, — nicht wie dieser, jener, der erstbeste, wie jeder schreibt, der dem Theater nichts bringen, sondern von ihm bloß holen will, — nein, wie man schreibt, wenn man Theater und Publikum kennt und nebenbei noch Talent besitzt. Wäre es bloß ein mißlungenes Schauspiel, das heut über die Bühne gegangen, wir würden uns über die persönliche Enttäuschung, die es uns bereitete, leicht hinwegsetzen. Irren kann jeder, und die Fehler des Dichters sind uns wertvoller, als die Triumphe des Handwerkers. Aber das Stück ist gar nicht einmal schlecht, — es ist schlimmer als das: vortrefflich in der Form, in der Kunst der Szenenführung, in allem, was äußerlich wirksam ist; und ganz mittelmäßig im Inhalt, gewaltsam in der Erfindung, gezwungen und gequält in der Ausgestaltung der Idee. Und dieser Gegensatz ist es, der uns nötigt, mit dem großen Erfolg des heutigen Abends ernster zu rechten, als ein ausgesprochener Mißerfolg dies gefordert hätte.

Der Gedanke, der Sudermanns drittem Stück zugrunde liegt, konnte klar und einfach erörtert, zu großen Ergebnissen führen. Ein Mädchen weist die Zumutung von sich, einem ungeliebten Manne die Hand zu reichen, wird von einem beschränkten und brutalen Vater aus dem Hause getrieben, ringt sich, auf die eigene Kraft angewiesen, draußen in der Welt zu hohem Künstlerruhm empor und kehrt nach zwölf Jahren, umhuldigt und gefeiert, in die Heimat zurück. Es ist wieder die Heimkehr ins Vaterhaus, die wir aus der „Ehre“ kennen, aber immerhin ein fesselnder Vorwurf, der unser Interesse verdient und unsere Neugier wach hält. Wie werden Vater und Tochter miteinander auskommen? Wie wird die Fremdgewordene sich in den Empfindungen ihrer Kindheit und in den Verhältnissen ihrer Heimat zurechtfinden? Ist ein Kind seinen Eltern, seiner Fa-

milie unter allen Umständen Dankbarkeit und Liebe und vor allem Gehorsam schuldig? Ein befreiter Geist kann auf diese Frage nur eine Antwort geben, und Anzengruber hat sie bereits in seinem „Vierten Gebot“ kurz und bündig erteilt. Sudermann sucht sein Ziel auf Umwegen zu erreichen: wo er Rede stehen sollte, sucht er Ausflüchte, wo er einfach und wahr sein müßte, wird er geistreich und ironisch, wo die Handlung auf eine natürliche Lösung hindeutet, drängt er sie eifrig in eine Seitengasse. Nur auf solche Weise kann sich der Gang des Stückes bis zum Ende aufrecht erhalten. Dazu kommt, daß der Dichter in diesem Drama mit einem Hunde gleichzeitig zwei Hasen jagen möchte. Es genügt ihm nicht, den Heimatsbegriff dramatisch festzustellen und logisch zu zergliedern, er kann sich von dem Ideenkreis des Schauspiels, dem er seinen ersten und geräuschvollsten Erfolg verdankt, nicht freimachen und gerät wieder in einen Thesenbeweis, der sich diesmal mit dem Ehrenstandpunkt eines ebenso biederen wie unmöglichen Familienvaters und der Geschlechtsehre des Weibes beschäftigt. Das wühlt durcheinander, bekämpft und verwirrt sich und findet nur mühsam den Weg ins Freie. Eine alte Frau, die eine Nähnadel einfädeln will, kann nicht öfter daneben treffen, als der Verfasser hier seinen Faden beim Öhr vorbeizieht.

Der erste Akt sortiert den Stoff mit sicherer Hand und bereitet geschickt die Stimmung vor. Was geschieht im zweiten? Magda, die Heldin, will nicht länger als eine Stunde im Vaterhause verweilen, aber auf vieles Bitten willigt sie ein, die drei Tage ihres Aufenthalts in der Stadt dort zuzubringen. Unter einer Bedingung: niemand darf sie nach ihren Erlebnissen fragen. Es gibt kein besseres Mittel, die lästigste Wißbegierde geradezu herauszufordern. Ganz natürlich also fragt im dritten Akt der ge-

in Gefahr steht, auch in der Achtung seiner Frau zu sinken, beschließt er, freiwillig aus seiner Stellung und aus seinem Berufe zu scheiden. Und auf diesem Entschlusse beharrt er, wiewohl die „Viktoria" ihren Patentprozeß glänzend gewinnt und keiner der Aktionäre einen Schaden erleidet. Theodor Haller hört auf, Journalist zu sein, weil, wie er sagt, die höchste Eigenschaft, die dieser Beruf erfordert, der Mut der Überzeugung, ihm gefehlt hat.

Wir haben gegen die Art, wie Hermann Faber den Grundgedanken seiner Dichtung aus- und abspinnt, eine Einwendung zu erheben. Sie richtet sich, wie schon angedeutet, gegen die Inkonsequenz der Beweisführung. Anerkennt der Autor, wie man während des Abends glauben muß, die Abhängigkeit unseres Willens von den Imponderabilien des Lebens, so ändert sich für seinen Helden absolut nichts, ob dieser nun Journalist bleibt oder ob er zu einem anderen Gewerbe übergeht. Nicht der Beruf ist es, der unseren Willen bindet. Indem der Verfasser seine Ideen an den Verhältnissen des Journalismus exemplifizierte, zog ihn vielleicht die größere Anschaulichkeit und Bedeutung des Konfliktes an, aber gewiß nicht die Ansicht, daß der Kampf zwischen Wille und Notwendigkeit in diesem Stande mehr als in jedem anderen zu Hause sei. Der Rechtsbeflissene, der nach Gesetzen entscheidet, die er nicht für zweckmäßig erachtet, der Schulmann der die Kinder lehrt, was er selbst nicht glaubt, der Soldat, der einen Befehl ausführt, der ihm verfehlt erscheint, der Arzt, der sich am Krankenbette schweigend, aber nicht überzeugt vor der Autorität eines großen Namens beugt, der Künstler, der ein Porträt malt, dessen Modell seinen Schönheitssinn beleidigt, und selbst der Handwerker, der sich in seinen Arbeiten nach dem Geschmack seiner Kunden zu richten hat, — sie alle sind lebendige Zeugen für die überall waltende „Freiheit" des Willens.

Alles ist von allem abhängig. Alles wird durch das Maß der Notwendigkeit und unserer Pflichten bestimmt. Alles ist gut oder böse, je nach der Art, wie man es ansieht. Und wenn der Held am Schlusse des Stückes ebenso großartig wie Thomas Stockmann auf die Vorteile der Gesinnungslosigkeit Verzicht leistet — wer bürgt uns dafür, daß er in dieser Anschauung sich treubleibe? Sahen wir nicht eben mit eigenen Augen, wie er sich abquälte, um für die Seinen Brot zu schaffen, und was wird er tun, wenn wieder ein Tag kommt, da Frau und Kind und er selber hungert? Und stände er auch ganz allein in der Welt, — wer nichts weiter will, als zweimal am Tage essen, wird sicher ein schlechter Anwalt für die Freiheit des Willens sein.

Der Mangel in der Argumentation des Stückes ist darin zu suchen, daß es zuviel zu beweisen und Unerreichbares zu fordern scheint. Wollte es nur in einem einzelnen und besonderen Falle den Mut der Überzeugung verherrlichen, so wäre darüber kein Wort zu verlieren. Verlangt es jedoch, daß jeder Mensch unter allen Umständen die Freiheit seines Willens betätigen müsse, so lehrt ein Blick in die Wirklichkeit der Dinge, daß hier ein Idealzustand begehrt wird, der nirgends existiert, gleichsam die Aufhebung eines Naturgesetzes, das auf dem festen Verhältnis zwischen dem Menschen A und den fremden Ursachen B begründet ist. —

In dramatischer Hinsicht ist vielerlei Gutes und Erfreuliches von dem Stück zu sagen. Die Handlung ist geschickt entwickelt und wird an den Hauptstellen durch feine Gegenzüge noch besonders beleuchtet. Der Bau ist korrekt und nimmt auf die kunstvolle Steigerung der Wirkung Bedacht. Als ein Nachteil erscheint uns höchstens, daß sich in den Schluß des zweiten Aktes mit seiner aufstürmenden Leidenschaft eine retardierende Szene der Nebenhand-

lung einzwängt, für die an dieser Stelle gewiß kein Platz mehr ist. Ohne durch Originalität aufzufallen, sind die Charaktere gut beobachtet und verständig ausgeführt. Die sachlichen Erläuterungen, die einen größeren Raum beanspruchen, sind so ökonomisch eingeteilt, daß sie die Zuhörer nicht ermüden.

1893

5. Februar.

Die zehn Akte Molière, die heut zur Aufführung gelangten („Tartüffe" und „Der Geizige"), werden nach erprobtem Vorbild in bloß zwei Teile zerlegt. Kurze Quartettsätze markieren den Schluß eines jeden Aktes; der Vorhang fällt ein einziges Mal, am Ende des ersten Stückes.

Man sitzt im Saal; das Haus füllt sich; alles ist abgelenkt und hastig; das Zeichen ertönt, die Gardine hebt sich; jedes Geräusch verstummt; der Dichter nimmt das Wort; die Welt um uns versinkt; die Hypnose beginnt. Die größere oder geringere Stärke dieser Einwirkung hängt von drei Bedingungen ab: von der Empfänglichkeit des Zuhörers, von der Begabung des Autors, von der Kunst der Darsteller. Wo diese Eigenschaften sich verbinden, wird die Ausschaltung aller Hemmungsvorstellungen des Gehirns die Fiktion der Bühne zur vollen Wirklichkeit emporheben und den „Betrug" im Sinne Kants besiegeln. Solch höchster Eindruck ist selten, allein auch ein weit minderer Grad seelischen Erfaßtseins setzt immer eine Willigkeit zum Illusionären voraus, die oft leichter gelöst, als geweckt wird. Nun hat sich die Dichtung allmählich auseinandergesetzt, wir haben eine Anzahl Menschen kennen gelernt, ihre Verhältnisse, ihre Sinnesart, ihre Absichten begriffen; der erste Aufzug ist zu Ende; die Gardine senkt sich, die Suggestion hört auf; wir erwachen zu uns selbst und zur Realität der Dinge. Die Pause erneuert die früheren Erscheinungen, dann ruft uns der nächste Akt abermals zur Hingabe an die auslösende Kraft der Bühne auf, und auf solche Weise wiederholt sich das Wechselspiel

zwischen unserer Entfernung von der Wirklichkeit und der Rückkehr zu ihr dreimal, viermal, fünfmal, je nach der Einteilung des betreffenden Stückes. Je seltener die hypnotische Wirkung der Bühne in einer begrenzten Zeitdauer unterbrochen wird, um so willfähriger bleibt das Einbildungsvermögen des Zuhörers, während es sich in demselben Maße abstumpft und abschwächt, in dem es über Gebühr in Anspruch genommen wird.

Die Kunst Shakespeares widerlegt diese Annahme nicht. Ein häufiger Wechsel des Schauplatzes, selbst mit den einfachsten Mitteln bewirkt, hat auch nicht entfernt eine so einschneidende Wirkung, wie das Fallen der Courtine. Deshalb sind wir aus Überzeugung gegen jede Verwandlung, die nicht bei offener Szene erfolgt. Der Einblick in die Maschinerie des Theaters bei verdunkelter Bühne schreckt nicht auf, sondern hält fest, viel mehr wenigstens als das Sinken des Vorhangs, das einen Abschluß bedeutet, ein solcher ist, und den Schlafenden anbläst.

Erst in den sechziger Jahren ist es in Deutschland auf Grund einer irrigen Vorstellung von dem Wesen des Theatralisch-Wirksamen, vielleicht auch in Rücksicht auf den zunehmenden Ausstattungs-Schnickschnack, üblich geworden, aus jedem Wechsel des Lokals einen Zwischenakt zu machen. Dieser Fehler führte zu der höchst überflüssigen Shakespeare-Bühne und brachte alle Dichtungen um, die den Schauplatz springend verändern. Wir glauben, die Entwicklung des deutschen Theaters wird sich nach einer ganz anderen Richtung vollziehen, als die Ansätze und die Tendenz der letzten dreißig Jahre vermuten lassen.

Was Molière anbelangt, so sind von seiner Seite szenische Störungen am letzten zu erwarten. Aber kann von der verständigen Art, wie er den Zusammenhang seiner Stücke zu schonen weiß, für die Bedürfnisse des modernen Theaters einiges

profitiert werden? Gewiß, eine wichtige Einsicht in das Wesen des dramatischen Effekts. Die Forderungen der Aristotelischen Poetik mißverstehen wir nicht mehr; das Dogma von der Einheit des Ortes ist längst beseitigt, unsere Bühne ist nicht mehr die Bühne Molieres; die Musik, wie sie heut mit Erfolg die Aufzüge zusammenheftete, stellt keine Verbindung mehr zwischen unsern Akten und Verwandlungen her, — wohlan, so lernen wir wenigstens aus den Ergebnissen der heutigen Vorstellung, daß die Bühne, wenn sie sich den Rapport mit dem Publikum sichern will, mit nichts so sparsam umzugehen hat, wie mit der Bewegung des Vorhangs.

11. Februar.

Der Beifall, der die heutige Aufführung des Schauspiels „Heimat" begleitete, war stark und eifrig; am lautesten klang er nach dem zweiten und dritten Akte; auch mitten in der Szene machte er sich ein paar Mal Luft. Der Abend war reich an Spannung und Entladung; bis in den letzten Auftritt hinein, bis zu den gehäuften Effekten des Schlußbildes blieb die Teilnahme des Publikums rege, aber bei alledem ist es doch kein Qualitätserfolg, auf den das neue Stück Anspruch erheben darf. Hinter den Richtpunkten seiner ersten Arbeiten ist Hermann Sudermann in diesem Drama weiter zurückgeblieben, als denen, die seiner Begabung Größeres zumuten möchten, erwünscht sein kann.

Als Armand Carrel, damals ein junger Journalist, von einem Redakteur getadelt wurde: „So schreibt man nicht", erwiderte er: „Ich schreibe nicht, wie man schreibt, sondern wie ich schreibe". In der „Ehre" und in „Sodoms Ende" ist eine mutige und zielsichere Subjektivität geschäftig und fühlbar, in der

„Heimat“ schreibt Sudermann, wie man schreibt, — nicht wie dieser, jener, der erstbeste, wie jeder schreibt, der dem Theater nichts bringen, sondern von ihm bloß holen will, — nein, wie man schreibt, wenn man Theater und Publikum kennt und nebenbei noch Talent besitzt. Wäre es bloß ein mißlungenes Schauspiel, das heut über die Bühne gegangen, wir würden uns über die persönliche Enttäuschung, die es uns bereitete, leicht hinwegsetzen. Irren kann jeder, und die Fehler des Dichters sind uns wertvoller, als die Triumphe des Handwerkers. Aber das Stück ist gar nicht einmal schlecht, — es ist schlimmer als das: vortrefflich in der Form, in der Kunst der Szenenführung, in allem, was äußerlich wirksam ist; und ganz mittelmäßig im Inhalt, gewaltsam in der Erfindung, gezwungen und gequält in der Ausgestaltung der Idee. Und dieser Gegensatz ist es, der uns nötigt, mit dem großen Erfolg des heutigen Abends ernster zu rechten, als ein ausgesprochener Mißerfolg dies gefordert hätte.

Der Gedanke, der Sudermanns drittem Stück zugrunde liegt, konnte klar und einfach erörtert, zu großen Ergebnissen führen. Ein Mädchen weist die Zumutung von sich, einem ungeliebten Manne die Hand zu reichen, wird von einem beschränkten und brutalen Vater aus dem Hause getrieben, ringt sich, auf die eigene Kraft angewiesen, draußen in der Welt zu hohem Künstlerruhm empor und kehrt nach zwölf Jahren, umhuldigt und gefeiert, in die Heimat zurück. Es ist wieder die Heimkehr ins Vaterhaus, die wir aus der „Ehre“ kennen, aber immerhin ein fesselnder Vorwurf, der unser Interesse verdient und unsere Neugier wach hält. Wie werden Vater und Tochter miteinander auskommen? Wie wird die Fremdgewordene sich in den Empfindungen ihrer Kindheit und in den Verhältnissen ihrer Heimat zurechtfinden? Ist ein Kind seinen Eltern, seiner Fa-

milie unter allen Umständen Dankbarkeit und Liebe und vor allem Gehorsam schuldig? Ein befreiter Geist kann auf diese Frage nur eine Antwort geben, und Anzengruber hat sie bereits in seinem „Vierten Gebot“ kurz und bündig erteilt. Sudermann sucht sein Ziel auf Umwegen zu erreichen: wo er Rede stehen sollte, sucht er Ausflüchte, wo er einfach und wahr sein müßte, wird er geistreich und ironisch, wo die Handlung auf eine natürliche Lösung hindeutet, drängt er sie eifrig in eine Seitengasse. Nur auf solche Weise kann sich der Gang des Stückes bis zum Ende aufrecht erhalten. Dazu kommt, daß der Dichter in diesem Drama mit einem Hunde gleichzeitig zwei Hasen jagen möchte. Es genügt ihm nicht, den Heimatsbegriff dramatisch festzustellen und logisch zu zergliedern, er kann sich von dem Ideenkreis des Schauspiels, dem er seinen ersten und geräuschvollsten Erfolg verdankt, nicht freimachen und gerät wieder in einen Thesenbeweis, der sich diesmal mit dem Ehrenstandpunkt eines ebenso biederen wie unmöglichen Familienvaters und der Geschlechtsehre des Weibes beschäftigt. Das wühlt durcheinander, bekämpft und verwirrt sich und findet nur mühsam den Weg ins Freie. Eine alte Frau, die eine Nähnadel einfädeln will, kann nicht öfter daneben treffen, als der Verfasser hier seinen Faden beim Öhr vorbeizieht.

Der erste Akt sortiert den Stoff mit sicherer Hand und bereitet geschickt die Stimmung vor. Was geschieht im zweiten? Magda, die Heldin, will nicht länger als eine Stunde im Vaterhause verweilen, aber auf vieles Bitten willigt sie ein, die drei Tage ihres Aufenthalts in der Stadt dort zuzubringen. Unter einer Bedingung: niemand darf sie nach ihren Erlebnissen fragen. Es gibt kein besseres Mittel, die lästigste Wißbegierde geradezu herauszufordern. Ganz natürlich also fragt im dritten Akt der ge-

strenge Herr Vater, der um das Heil seiner Tochter die ganze Zeit über so angelegentlich besorgt gewesen, ob sie während der zwölf Jahre ihrer Abwesenheit auch rein geblieben sei. Ins Elend hat er sie hinausgestoßen, auf Heimat, Familie und Namen hat sie verzichtet, eine große Künstlerin ist sie geworden, und nun verlangt der alte Herr von ihr auch noch die Makellosigkeit eines bürgerlichen Hausfräuleins. Und dabei regt er sich über eine Frage auf, von der der Pariser Gassenhauer sehr treffend bemerkt:

Si on le sait ,c'est peu de chose,
Si on l'ignore ça n'est rien.

Und der willfährige Zufall geht so bereitwillig auf die Ideen des Herrn Oberstleutnants ein, daß alles, was geschehen ist, wirklich verraten und eingestanden und die arme Heldin in die peinlichste Enge getrieben wird, sie, die ihrem Charakter nach allen Angriffen dieses philiströsen Kreises gewachsen sein müßte.

Und nun eine Frage an die aufmerksamen Zuhörer: wenn eine Tochter mit den Erfahrungen und Schicksalen dieser Heldin tatsächlich ins Vaterhaus zurückkehrt, und noch dazu auf so kurze Frist, ist es dann denkbar, daß sie sich in solcher Weise aufspielt, daß sie die Enge der Heimat so wenig versteht, daß sie ihre Gesinnungen so verletzend rücksichtslos gegen die Schwachen herauskehrt, daß sie sich mit einem Worte so benimmt, wie Magda Schwartze dies in dem Stücke tut? Nun, es ist nicht denkbar, und hier berühren wir die Hauptschwächen des Schauspiels: der Dichter brauchte starke Gegensätze, die ihm seine früheren Dramen in der Verschiedenartigkeit zweier getrennter sozialer Schichten von selbst geboten, und da sein neues Stück im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft verharrt, schuf er sich die nötigen Kontraste dadurch, daß er die Farben, die er nahm, verstärkte, die Anschauungen, die er in Streit geraten ließ, übertrieb, die Menschen, die er zeigte, karikierte. Eine

Folge davon war, daß die ernstesten Situationen alle Augenblicke durch eine ungehörige Komik des Ausdrucks oder des Benehmens persifliert wurden. Und auf solche Art wurde aus der „Heimat" ein effektvolles Theaterstück mit dankbaren Rollen, aber keine Dichtung von Wert, Verdienst oder Wahrhaftigkeit.

Gern sei anerkannt, daß in diesem Schauspiel, in dem sehr viel, aber gut gesprochen wird, auch manch tapferes Wort seinen Platz findet, daß es darin nicht an feinen Beobachtungen fehlt, daß es auch manche liebenswürdige und glänzende Szene gibt; dafür wird jedoch wieder die erkünstelte Äußerlichkeit der Schlußwendung mit einem größeren Betrage in Abzug zu bringen sein. Ein Schlaganfall zur rechten Zeit kommt nur im Theater vor. Die Schlachten des Lebens werden wie die wirklichen zumeist nicht durch Pulver entschieden, sondern durch diejenigen, die es nicht erfunden haben.

16. Februar.

In der heutigen Aufführung des „Königsleutnant" wirkte ein interessanter Gast mit, der gar nicht auf dem Zettel stand: das Publikum. Seine Gestrengen hatte die Hauptrolle übernommen und wußten sie mit gutem Verständnis durchzuführen. Es war eine sehr ansehnliche Leistung; der vielköpfige Darsteller zeigte sich im Vollbesitz seiner Mittel und spielte mit zunehmender Wärme. Schon die erste Szene mit Herrn Zademack gelang dem Publikum sehr gut; es improvisierte mitten im Gang der Vorstellung eine wirksame Pause und begrüßte den Scheidenden mit lang anhaltendem Beifall. Später nahm es gewissenhaft jeden Abgang und jeden Aktschluß wahr, um dem Künstler seine Sympathie zu bezeu-

gen. Mittlerweile hatten sich auch die ersten Kränze eingestellt; ihnen folgten immer neue Blumen, und endlich wurden der Spenden so viele, daß alle zehn Finger nicht mehr ausreichten, sie zu zählen. Zum Schluß des Stückes erklomm das Publikum die Höhe seiner Darstellungskunst. Nach dem bewegten „Adieu", mit dem der Königsleutnant von der Familie des Herrn Rat Goethe Abschied nimmt, blieben die Zuhörer, statt sich sofort wie sonst in den Faustkampf um die Garderobe zu stürzen, unbeweglich auf ihren Plätzen. Wieder und wieder mußte sich der Vorhang erheben; anfangs schien es, als sei Herr Zademack geneigt, die Stätte seiner dreißigjährigen Wirksamkeit schweigend zu verlassen, da scholl ein offenbar an den Grafen Thorane gerichtetes, laut aufforderndes „Parlez" durch das Haus, und nun nahm der Künstler das Wort, um schlicht und herzlich das Lob Frankfurts zu verkünden und dem Publikum dieser Stadt für alle Beweise seiner Geneigtheit und seiner Teilnahme zu danken.

19. April.

Ist der wundertätige Talisman, den Omar mit sich führt, wirklich der „Mut der Wahrheit", und darf man bei aller Rücksichtnahme auf die durch den Märchenton geforderte Naivetät des Vortrags diese etwas unphilosophische Rhetorik passieren lassen, ohne Einspruch dagegen zu erheben? Gibt es denn in abstrakten Dingen überhaupt eine Wahrheit, eine Wahrheit, rein und glatt und blank und klar — und woran erkennt man sie, und wodurch wirkt sie? Ist es jemals die Wahrheit als solche, welche die Menschen überzeugt, oder nicht vielmehr immer bloß der Mann, der sie sagt, die Autorität, die sie verbürgt? Ja, würde König Astolf dem kühnen Omar jemals Glau-

ben geschenkt und ihm verziehen haben, wenn nicht zufällig Berengar, der Feldherr, die Torheit beginge, in einem für die Beschließung der Handlung unentbehrlichen Moment die Waffen der Empörung gegen seinen Herrn zu erheben? In diesem Aufruhr liegt das Argument, das den König überzeugt und aufklärt, in einer greifbaren politischen Begebenheit, die mit Omars List nur ganz äußerlich verbunden ist, — ohne diesen Zwischenfall hätte der Talisman seinen Zauberspruch lange aufsagen dürfen. Überdies meint Fulda mit seinem Encomium der Wahrheit selbst nicht einmal diese, sondern etwas ganz anderes: die Wahrhaftigkeit, also die Eigenschaft, auch einem Könige gegenüber aufrichtig zu bekennen, was man fühlt und denkt, im Gegensatz zu dem berufsmäßigen Schmeicheln, das Fürsten zu umdrängen pflegt. Und verfolgt man diesen Gedanken weiter, so wird man überrascht bemerken, daß sehr leicht einmal ein Wahrhaftiger etwas vertreten wird, was an sich keine Wahrheit ist, während andererseits ein Schelm und Schmeichler für etwas Subjektiv-Wahres einstehen könnte. So einfach also, wie dieser Omar seine Idee entwickelt, läßt sich die moralische Nutzanwendung des Märchens denn doch nicht formulieren.

Wagen wir noch einen anderen Versuch der Exegese, so gelangen wir ebenfalls zu keinem rechten Ziel. Habakuk, der Korbflechter, jammert über seine Armut und die Entbehrungen, die er erdulden muß. Plötzlich macht ihn die königliche Laune zu einem Grafen, und nun werden ihm die Beschwerden des Reichtums, den er einst glühend ersehnt, so fühlbar, daß er glücklich ist, wieder in seine Hütte und zu seinen Körben zurückkehren zu können. Will das Märchen die Armen dadurch zur Zufriedenheit überreden, daß es ihnen begreiflich zu machen sucht, sie hätten keinen Grund zur Klage, sie seien eigentlich viel reicher als die Reichen? Will auf solche Weise

der „Talisman“ etwa zyprische Sozialpolitik treiben? — Wir beeilen uns, unsere Wißbegierde zu unterdrücken, denn es scheint, daß man ein Märchen nicht allzuviel fragen dürfe; bei den Alten von einst hat man sich auch nicht arg um ihren verborgenen Sinn gekümmert, nur die Märchen von heute reizen durch ihre vielsagende Miene, daß man in ihnen allerlei geheimnisvolle Weisheit wittert. Rühmen wir jedenfalls an dem neuen Stücke mit aufrichtiger Genugtuung die schöne Fazettierung seiner Sprache, den liebenswürdigen Geist, der darin aufleuchtet, die künstlerische Schilderung der Menschen, die gewandte Ausgestaltung des Gedankens.

Ludwig Fulda, ein wahrer Prinz aus Talentland, zahlt in diesem Märchen bar für den Erfolg, den er heute errungen. Wenn wir unsererseits der Vorstellung dennoch nicht ohne leise Enttäuschung folgen konnten, so waren wohl die allzu überschwenglichen Lobsprüche daran schuld, die dem Drama speziell von Berlin vorausgegangen. Es ist ein interessantes Stück mit vielen Schönheiten und Vorzügen, allein jenes über alle Maßen herrliche Gewand, das es tragen soll, sehen wir nicht, beim besten Willen nicht. Sicherlich wird der sehr kluge und sehr selbstkritische Ludwig Fulda seinem König Astolf überlegen sein und den beredten Schmeicheleien, die ihm auf Grund dieses Stückes direkt eine Unsterblichkeit versprechen, nicht allzu bereitwillig Glauben schenken.

3. Mai.

Genau vor fünfzig Jahren hat Anastasius Grün seine „Nibelungen im Frack“ veröffentlicht. Das Buch ist heut nahezu vergessen, und man gerät nicht in den Verdacht, dozieren zu wollen, wenn man kurz mitteilt, daß das Gedicht Episoden aus dem Leben

des baßgeigenliebenden Herzogs Moritz Wilhelm von Merseburg behandelt, „des Fürsten, dessen Hände von Blut- und Tintengreuel rein". Die Dichtung, Paul Pfizer, dem schwäbischen Publizisten, gewidmet, ist reich an heiterer und rührender Schönheit, an geistvollen Anspielungen auf damalige Zeitverhältnisse, und besonders eine Stelle, worin die Poesie dem Dienste der Freiheit zugeteilt wird: „Politisch Lied, du Donner, der Felsenherzen spaltet", gehört zu den ergreifendsten Inspirationen der Grünschen Muse. Seinen seltsamen Titel führt das Epos zu Recht, weil es das enge Leben und die kümmerlichen Taten eines modernen Zwerggeschlechtes den Zeitgenossen vor Augen stellt.

Nicht die Nibelungen, die Hauptgestalten des alten Liedes bringt nun das neue Drama „Kriemhilde" von Wilhelm Meyer, das heut bei uns zur ersten Aufführung gelangte, in der Konstellation und den Peripetien des Urtextes, aber in modern-bürgerlicher Kleidung auf die Bühne. Hannah Hartogg ist das „vil edel wip in Buregonden"; ihr Gatte Erich ist Siegfried, „der recke küene unt gemeit"; Gustav Gerbrügge ist das Ebenbild des Königs Gunther; Brünnig, der Geschäftsführer der Firma Gerbrügge, stellt sich als Hagen von Tronje vor, und in dem russischen Großkaufmann Nicolai Saweljew feiert König Etzel seine Auferstehung. Dies müßte von Rechts wegen spaßhaft wirken, etwa wie eine gelungene Parodie auf einen tragischen Vorgang, zumal der ganze erlauchte Hof von Worms plötzlich in Getreide spekuliert, die Börsentelegramme zwischen König Siegfried und seinen Agenten hin- und herfliegen und die Versenkung des Nibelungenschatzes zu einem sehr unpoetischen Falliment mit Selbstmord wird. Und dennoch ereignet sich gerade das Gegenteil; die Schatten der alten Heldengestalten treten dem Zuhörer nirgends ablenkend in den Weg,

zerreißen in keinem Augenblick die Stimmung; keine Reminiszenz schmälert die kraftvolle Selbständigkeit dieser doch eigentlich bloß kostümierten Handlung, und so vollenden diese Nibelungenhelden im Frack ihre Schicksale mit vielfach ergreifender Ausdrücklichkeit.

Es scheint dies ein Problem zu sein, aber bei näherer Betrachtung löst es sich leicht. Wer immer die graue Sage zuerst niedergeschrieben, gleichviel ob es ein Konrad oder ein Kürenberg war, oder ein Dutzend anderer, — die Leidenschaften und Leiden, die er schilderte, die Abentiuren, von denen er Kunde gab, sind nicht burgundisch, nicht niederdeutsch, nicht hunnisch, sondern menschlich. Sie sind an keine bestimmte Zeit gebunden und haben nichts Fremdes für uns. Wiederholt es sich nicht täglich im Leben, daß die Niedrigkeit das Herrliche zu Boden zwingt, daß aus kleinlichen Regungen die schwersten Verwicklungen sich ergeben und daß beraubte Liebe nach Rache ruft? Ewig sind diese Gefühle wie diese Geschicke, und der Autor der „Kriemhilde" hat recht daran getan, auf die Unsterblichkeit und die dauernde Wirkung seines Stoffes zu bauen. Freilich kam ihm dabei eine nicht unwesentliche Eigenschaft zu statten: ein ausgesprochenes dramatisches Talent, das man mit wachsendem Erstaunen sich entfalten sah.

Die Handlung des Stückes beruht darauf, daß Hannah Hartogg an ihren Brüdern, die ihren geschäftlich ruinierten Gatten in den Tod getrieben, furchtbare Rache nimmt. Der erste Aufzug bereitet den Hergang geschickt vor und wendet, ohne durch besondere Vorzüge aufzufallen, die Teilnahme des Hörers dem Ehepaar Hartogg kräftig zu. Der zweite Akt ist vielleicht das beste, reifste und vollblütigste Stück dramatischen Lebens, das seit langen Jahren in einem deutschen Schauspiel auf der Bühne erschienen ist. Hannah geht ihre Brüder um Hilfe

an; man verweigert sie ihr, und Erich Hartogg erschießt sich. Das ist so einfach, ist schon so oft dagewesen, in der Dichtung wie in der Wirklichkeit, aber durch nichts konnte Wilhelm Meyer seinen Beruf als Dramatiker so glänzend nachweisen, wie durch die hohe Kunst, mit der er hier die verschiedenartigen Naturen und Interessen scharf von einander abhob und doch wieder zu erschütternder Wirkung zusammenstimmte. Es ist dies der Höhepunkt der Dichtung, und da noch drei Akte folgen, fällt jetzt zum Schaden des Stückes das meiste ab, das den Vorgang fortführen hilft. Der Autor hat es ersichtlicherweise ganz genau gefühlt, wie schwer es sei, das in seiner selbstvernichtenden Treue so erhabene Rachewerk des Liedes dem verzärtelten und feigen Empfinden des Nachgeschlechts anzupassen, und wir rechnen es ihm hoch an, daß er in diesem Punkte rücksichtslos auf dem alten Texte beharrte. Allein er hätte sich mit dieser Notwendigkeit künstlerisch besser abfinden können. Ganz unnötigerweise verstärkte er die Härte, die das Tun seiner Heldin leitet, durch Einschiebung einer Episodenfigur, die mit sehr verzögernden und auch gar nicht passend angebrachten Szenen die neutestamentliche Mahnung predigt: „Die Rache ist mein". Vor allem aber war die überstark einsetzende Handlung so rasch als möglich zu Ende zu führen. Der vierte Akt hatte unweigerlich den Abschluß zu bringen; mit seinem fünften Aufzuge ermüdet das Drama. Auch die Wiederholung der Ballsituation vor Beginn des Schauspiels war vom Übel; sie gehört zu jenen theoretischen Berechnungen theatralischer Wirkung, denen die Praxis nur selten recht gibt.

Summieren wir den Eindruck des heutigen Abends, so geben wir gern der frohen Genugtuung Ausdruck, mit der wir in dieser Zeit der Dürre wieder einmal eine neue anscheinend tiefangelegte Begabung sich offenbaren sahen. „Kriemhilde" ist kein tadelloses

Meisterwerk, aber es ist das Werk eines Mannes, der wohl eines Tages ein Meister werden könnte. Dieses Schauspiel ist stellenweise so sehr mit bester Spannung gefüllt, daß man unten im Saale unwillkürlich den Atem anhält; die Mehrzahl der Menschen, die es aufzeigt, sind wirkliche Menschen, und in einer echt dramatischen Sprache verhandeln sie ihre Angelegenheiten.

Wer aber die Aufführung dieses neuen Stückes nicht um der Dichtung selbst willen besuchen wollte, wird wohl oder übel ins Theater gehen müssen, um zu sehen, wie das Drama bei uns gespielt wird. Fräulein Franks Kriemhilde ist eine Sehenswürdigkeit, wie sie kaum eine zweite deutsche Bühne zu bieten vermöchte, und wir wissen genau, was dieses Wort besagen will. Aber wir verkürzen die Künstlerin, selbst mit dieser reichlichen Anerkennung, denn ihre Leistung ist nicht weniger hörens- als sehenswert. Man vernahm heute abgerissene Worte, Töne des Schmerzes und der Verzweiflung, die auch einem nüchternen Zuhörer tief zu Herzen dringen konnten. Neben Fräulein Frank standen Herr Barthel mit seiner künstlerisch gehaltenen, siegfriedhaften Jugendlichkeit, die Herren Roll und Schneider in ihren ungemein charakteristischen Darbietungen, Herr Wallner in der wirksamen glatten Kälte, die seine Rolle erfordert, Herr A. Meyer sympathisch und natürlich-warm, dann die Damen Eichenberg und Keller-Frauenthal, sowie die Herren Stritt, Szika, Diegelmann und Strohecker eifrig mit ihren kleineren oder ganz kleinen Aufgaben beschäftigt, — es war eine auch im einzelnen durchaus erfreuliche Gesamtleistung, die in dem schauspielerischen Quintett des zweiten Aktes sogar zu wirklicher Höhe emporwuchs. Auch an der Inszenesetzung des Stückes ist nichts zu bemängeln, höchstens eine Kleinigkeit: der Großhändler Gerbrügge, der in einer deutschen Handelsstadt

lebt, informiert sich durch die Lektüre eines New-Yorker Blattes über die Saatenstandsverhältnisse in Rußland. So wenig geschickt und so wenig weltkundig wären nicht einmal die Helden des alten Nibelungenliedes, jene ohne Frack, ihren kaufmännischen Interessen nachgegangen.

4. Mai.

Herr Georg Engels vom Deutschen Theater in Berlin spielte heut als Gast die Rolle des pensionierten Majors, in „Die Kinder der Exzellenz", und seine Kunst brachte vor allem zwei auffällige Wirkungen zuwege: erstens erkannten wir das Stück nicht wieder, diesen seichten und leeren Schwank, an dem wir seinerzeit achselzuckend vorübergingen, und zweitens erkannten wir auch Herrn Engels nicht wieder. Vor drei Jahren hatte der Gast hier einmal die Partie des Reif-Reiflingen gespielt und damit den Eindruck eines sehr routinierten Darstellers erzielt. Glatte Arbeit, nette Beobachtungsgabe, gute Bonvivant-Mittel, nobelere Berliner Lokalkomik. Das Stück, in dem er heut auftrat, ist wohl dasselbe geblieben, wiewohl man dem Gast zuliebe über seine Dürftigkeiten diesmal leichter hinweglachte, aber der Künstler selbst ist ein anderer geworden. Er ist in die Tiefe gegangen, hat sich die Gabe erworben, einen Charakter in klaren Umrissen hervorzuheben und ihn mit gelungenen typischen Zügen auszupinseln; sein Blick für das Wirkliche hat sich geschärft, sein Talent hat sich einen größeren Stil geschaffen. In der Weise, wie er heut den alten, gutmütigen Polterer auffaßt und hinstellt, in jener gar schwer zu erwerbenden kunstreichen Natürlichkeit, die mit einer einzigen nüancierten Betonung, mit einer simplen Bewegung ihre Wirkung erreicht, bot Herr Engels ein fesselndes Bild seiner erheblichen Künstlerschaft.

2. Juni.

Der Bearbeiter einer fremden Kunstschöpfung steht vor zwei Möglichkeiten: entweder bringt er uns das Werk nahe, oder es gelingt ihm, uns dem Werke nahe zu bringen. Ohne Zaudern erklären wir natürlich die letztere Art der Wirkung für die höhere. Wer uns zu sich hinaufzieht, erhöht uns, wer zu uns herabsteigt, wird so klein wie wir. Was für den Geist des Nâtaka in diesem Drama des Königs Sudraka vor allem anderen charakteristisch erscheint, ist das naiv-bigamische Verhältnis, das zwischen dem Helden Karudatta, seiner legitimen Gattin und der Courtisane V a s a n t a s e n a, zu der er in Liebe entbrennt, obwaltet. Karudattas Frau ihrerseits ist ihrem Manne so leidenschaftlich zugetan, daß sie auf die Nachricht von seiner bevorstehenden Hinrichtung den Scheiterhaufen besteigt. Ja, noch mehr: obwohl sie ihn liebt, nein, weil sie ihn liebt, begünstigt sie den Herzensbund zwischen Karudatta und Vasantasena und widmet dem Glücke ihrer Nebenbuhlerin ihr letztes kostbares Geschmeide. Das ist recht indisch, denn in fast jedem Drama dieses Volkes verdrängt die eine Frau die andere aus der Neigung des Helden.

Bei der Bearbeitung des „Mrichchakati“ war vor allem an dieser Voraussetzung festzuhalten. E m i l P o h l dagegen besorgte, vielleicht mit Recht, daß wir in Westindien für die höchste Blüte selbstloser Frauenliebe kein Verständnis hätten, und erhob Karudatta, da dieser im Drama ein Kindchen besitzen muß, zum Range eines Witwers. Damit wird die Situation von vornherein auf das Niveau der europäischen Lebenslüge herabgedrückt. Karudattas Gattin ist tot, mausetot, der Weg der Entwicklung ist frei, nirgends richten sich die unheimlichen Vorstellungen von den Annehmlichkeiten eines abendländischen Ehescheidungsverfahrens auf, und in dem skeptischen Zu-

hörer wird von allem Anfang an das unartige Pariser Wort lebendig: „Ein Witwer, der zum zweiten Male heiratet, ist nicht wert, daß ihm seine erste Frau gestorben ist."

An der Liebe zwischen dem edlen Brahmanen Karudatta und der Hetäre Vasantasena nimmt Emil Pohl keinen Anstoß. Hätte jedoch nicht längst schon Gott Mahadöh die Bajadere mit starken Armen zum Himmel emporgehoben und klängen uns nicht die Reden und Melodien Marguerite Gauthiers beschwichtigend im Ohr — wer weiß, ob der Bearbeiter nicht vorgezogen hätte, unsere feinen Empfindungen zu schonen und aus Vasantasena eine höhere indische Tochter zu machen.

Ein zweiter Hauptmangel betrifft die Art, wie sich Prinz Samsthanaka, das feindliche Prinzip der Dichtung, darstellt. Alle, die „Mrichchakati" kennen, entweder aus dem Original oder aus der ersten ausführlichen Inhaltsangabe Horace Haymann Wilsons, der das Drama 1826 in Benares entdeckte, stimmen in der Bewunderung für diesen meisterhaft gezeichneten Charakter überein. Dumm, hochmütig, prahlerisch und feig, durch den Widerspruch zwischen Wort und Tun vorwiegend humoristisch wirkend, eine Figur von Shakespearescher Marke, behält der Prinz in der Bearbeitung von alldem eine einzige Eigenschaft bei: eine Brutalität, die beständig abstößt. Und was ist ferner aus Vita geworden, dem Schmarotzer und Kuppler des Prinzen, der seinen Herrn insgeheim tief verachtet und dessen Anschläge stets zu durchkreuzen sucht? Ein Kammerherr vom Hofe Ludwigs XIV., glatt, nüchtern, knechtisch und physiognomielos. Nach diesen Fehlern bliebe dem Bearbeiter noch ein weiter Spielraum: die liebevolle Nachdichtung der übernommenen Stellen des Originals in Gedanke und Sprache. Hierbei scheint sich indes herauszustellen, daß Emil Pohl seinem Kollegen, dem

König Sudraka, als Poet doch nicht ganz ebenbürtig sei. Von dem Ideengehalt des Stückes zieht ihn das Trivial-Lyrische am kräftigsten an, und seine Sprache ist selten mehr als eine in fünffüßige Jamben übersetzte Prosa mit zahlreichen hochmodernen Anklängen.

Ein Beispiel für diese Prosa: Maitreja tröstet seinen Freund Karudatta, der durch Großmut um all seine irdische Habe gekommen. Darauf gibt Karudatta bei Pohl folgende Antwort:

Du triffst das Rechte, nicht der Mangel ist's,
Der mir der Seele Stimmung niederdrückt,
Verachtung ist's und die Demütigungen,
Die nacktes Elend im Gefolge hat,

Wir klammern uns nicht an die formalen Schwächen dieser Verse, sondern stellen einfach die Antwort her, die Karudatta nach Wilson in der Übersetzung J. L. Kleins dem Freunde erteilt:

Ich denke nicht an mein verlorenes Gut.
Nach Schicksals Schluß kommt Reichtum und verschwindet.
Ich klage nur, das Freundeslieb erschlafft,
Sobald ein Mann verarmt. Und zu der Armut
Gesellt Mißachtung sich auch gleich. Vor dieser
Sinkt Unabhängigkeit dahin. Bald stellen
Sich Mißmut ein und Sorge, die den Geist
Bewält'gen, beugen; mit dem Urteil trübt
Sich auch das Leben; so entspringt aus Armut
Jedwedes Übel, das die Menschheit plagt.

Man lese diese beiden Stellen, vergleiche sie und man wird mit einiger Verwunderung finden, daß ein altindischer König für den Fluch der Armut bedeutend mehr Verständnis gehabt hat, als ein moderner deutscher Schriftsteller.

Immerhin kennt man König Sudraka jetzt oberflächlich, und vielleicht findet sich in hundert Jahren ein Dichter, der aus dem Werk nicht ein deutsches, sondern ein indisches Drama macht. Wir werden der Aufführung dieser neuen Bearbeitung dann höchst wahrscheinlich nicht beiwohnen können. Aber das tut nichts; wir sind von der Bedeutung des „Mrichcha-

kati“ ohnedies durchdrungen und wissen beruhigt, daß der gute König Sudraka, der nun schon so lange tot ist, alle seine Bearbeiter, Zuhörer und Kritiker überleben wird.

16. Juni.

Der Name Friedrich Mitterwurzer auf einem Frankfurter Theaterzettel? Kaum trauen wir unseren Augen. Wiederholt hatte der Künstler in den letzten Jahren in der unmittelbaren Nachbarschaft unserer Stadt, in Darmstadt, Mainz, Wiesbaden, gastiert. Wiederholt sahen wir ihn leibhaftig an schönen Frühlings- und Sommertagen über den hiesigen Theaterplatz wandeln, aber entweder fand er die Tür unserer Bühne nicht, oder unsere Bühne fand ihn nicht, — genug, es hat bis heute gedauert, ehe wir ihn wieder einmal als Darsteller begrüßen konnten. Wieder einmal, — welchen Zeitraum mag dieses Wort wohl in sich fassen? 1879 war Friedrich Mitterwurzer vom Wiener Burgtheater geschieden, dem er acht Jahre lang angehört hatte. Dingelstedt war ihm persönlich wohl gut gesinnt gewesen, aber einen Wirkungskreis, der den Ehrgeiz des jugendlichen Darstellers befriedigen konnte, hatte er ihm nicht zugewiesen. Die meisten ersten Rollen waren in festen und sehr starken Händen, und Mitterwurzer sah sich mit seinem Überschuß an Kraft, der ihn leicht zu bizarren Auffassungen verleitete, auf Nebenpartien beschränkt, ein künstlerischer Outsider, der nicht selten die erklärten Favorits in den Schatten stellte.

Je größere Schwierigkeiten eine Aufgabe bot, um so größeren Reiz besaß sie für ihn, für seinen Spürsinn, für seinen Feuereifer. Eine höchst merkwürdige Leistung war beispielsweise sein Caliban in derselben Aufführung des „Sturm“, in der Frau

Hohenfels als Ariel zum ersten Male die Eigenschaften künstlerischer Größe entfaltete. Damals war es, daß wir den Herrn Hofrat mit den langen Fortschrittsbeinen auf einem jener Praterspaziergänge Mitterwurzer und seine Begabung in warmen Worten loben hörten. Nichts Geringes fürwahr bei dem sonst so kühlen und gemessenen Manne. Als der Künstler indessen nicht lange danach seine Entlassung forderte, hielt man ihn nicht, und so ging er. Zuerst hinüber ins Wiener Stadttheater, wohin ihn Laube berufen hatte, der jedoch noch in demselben Jahre (1879) von seiner Lieblingsschöpfung für immer Abschied nahm.

Im Wiener Stadttheater fand Mitterwurzer für sein Talent rasch den ersehnten Spielraum. Eine Reihe glänzender Darbietungen bezeichnet diesen Abschnitt seiner Tätigkeit, und seinen Leistungen in den Dramen „Serge Panin", „Pariser Roman" und „Assomoir" bewahren wir bis zum heutigen Tag ein erkenntliches Andenken. Er war im Charakterfach bedeutend, in der Episode fesselnd, als Liebhaber unwiderstehlich. Aber er blieb sich selbst nicht immer gleich; er hatte Launen, und in solcher Stimmung konnte er eine Rolle ganz fallen lassen. In der Saison 1884 auf 85 fungierte Mitterwurzer als artistischer Direktor des Wiener Karltheaters. Niemals hat ein Mann mehr am Theater gehangen und weniger davon verstanden, als der damalige, nominelle Leiter dieses Institutes, Herr Tatartzy. Mitterwurzer wirtschaftete im großen Stile, ohne doch ein künstlerisches Resultat zu erzielen, das die Höhe des entstandenen Defizits mindestens in der Meinung derer, die es nicht zu decken brauchten, gerechtfertigt hätte. Nun brach er seine Zelte in Wien ganz ab, wandte sich nach Deutschland, seiner Heimat, und wurde hier Zugvogel. Am längsten hielt er es in Berlin aus, aber stets wieder riß es ihn fort, einmal ins Dollarland,

häufig ins Rubelland, und zwischenher flatterte er über viele deutsche Bühnen hin.

Nun ist fast ein Dezennium verstrichen, daß wir Friedrich Mitterwurzer nicht auf der Szene sahen, und heute spielte er bei uns den Hamlet. Es ist dies eine Rolle, die jeden Darsteller gleichwie der „Wer da!"-Ruf einer Schildwache zwingt, sich zu einer Parole zu bekennen. In dem Dänenprinzen unseres Künstlers fanden wir Bekanntes und Fremdes ineinandergemischt, die Züge des Mitterwurzer von einstmals und jene eines neuen Mitterwurzer, an den man sich erst zu gewöhnen hatte. Die Anlage der Gestalt ist unverändert geblieben; äußerlich ist Hamlet genau so vornehm, wie es manchmal ein nobler Schauspieler ist, der einen Prinzen darstellt; (es ist dies selten eine Studie a vista); die Semester von Wittenberg berechtigen ihn, sich eine Art Huttenkopf zurechtzumachen; innerlich bestrebt er sich, das, was von Empfindungen und Gedanken in ihm rumort, deutlich zur Anschauung zu bringen. Und hier beginnt das Neue in seiner Leistung: früher begnügte sich Hamlet, bloß deutlich zu sein, deutlich in großen Linien; jetzt fürchtet er anscheinend, mißverstanden zu werden, und weiß sich vor Erläuterungen, Schattierungen, Winken und Hinweisen nicht genug zu tun. Er löst die Rolle in eine Fülle zumeist vortrefflicher Details auf. Es ist ein wahres Vergnügen, ihm in die Technik seiner Kunst zu folgen und die reife Sicherheit zu durchschauen, mit der sein grübelnder Verstand die Worte abwägt, ihren Sinn herausbringt, die Szenen zergliedert, die Handlung logisch in sich verbindet und steigert. Vielleicht, daß an der einen Stelle der Ansatz zu einem Monolog uns im Ton zu hart berührt, vielleicht daß an einer anderen zu viel Falsett genommen ist, vielleicht daß an einer dritten die Pausen uns zu reichlich und zu lang scheinen, vielleicht daß diese oder jene Gebärde und Stellung nicht

unbedingt entspricht, — so sehen wir zum Beispiel nicht ein, weshalb die Bemerkung über den Schauspieler, welcher der Natur den Spiegel vorhalte, just durch ein schallendes Aufeinanderschlagen der Hände zu illustrieren sei, — aber alle diese Kleinigkeiten werden den Wert nachdenklicher Arbeit nicht verringern, mit der Mitterwurzer seine Rolle bis in den letzten Nerv hinein zu durchdringen sucht. Fast lauter vorzügliche Details, wie sie nur eine erlesene Kunst bietet — und dennoch, wenn wir uns fragen, ob diese meisterlichen Einzelzüge sich zu einer tieferen Gesamtwirkung verbinden, werden wir vergeblich auf ein Gefühl der Zustimmung in uns horchen. Und nehmen wir das Recht der Aufrichtigkeit erst einmal in Anspruch, so kennt unser Freimut keine Grenzen mehr. Nein, dieser neue Hamlet ist gewiß ein interessanter und bedeutender Mensch und selten noch hat er beredter als heut das Problem seiner Natur auseinandergesetzt, aber nach unserem Geschmack ist er nicht. Die Kunst, einfach zu sein, ist für uns die erste aller Künste, und mancher weit weniger begabte Darsteller bringt einen annehmbaren Hamlet zustande, weil er diesen Charakter nach der Verstandesrichtung nicht schärfer zersetzt, als er es verträgt, und weil er ihn mit gutem Instinkt auf das dunklere Gebiet der leidenschaftlichen Gefühle hinüberspielt.

Mitterwurzers Hamlet ist klar bis zur Möglichkeit, ein kluger, feiner Geist, des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge, er flößt uns Hochachtung ein, aber wenig Teilnahme, er imponiert, aber er bewegt nicht. Er ist anders geworden, als er früher war, vielleicht besser, aber nicht größer; denn in der Kunst beruht das Große nicht in dem Scharfsinn, den sie an den Tag legt, sondern in der Wärme und Innigkeit, die von ihr ausstrahlen.

19. Juni.

In die veraltete Karikatur-Komödie „Ein Lustspiel“ von Benedix hat Friedrich Mitterwurzer gestern eine seiner feinsten Figuren eingezeichnet. Von Stücken dieser Art werden hervorragende Schauspieler, die in literarischen Dingen kein allzuenges Gewissen haben, seit jeher angezogen, weil sie darin dartun können, wie wenig sie im Grunde dem Autor und was alles sie ihrer Kunst verdanken. Der Gast spielte den Musiker Bergheim, den angereiften Mann, der über die Frage brütet, ob er noch das Recht habe, ein junges Mädchen zu lieben.

Dieser Typus hat leider keinen Balzac gefunden. Der Mann von vierzig Jahren ist kein geringeres Problem als die Frau von dreißig. Wie er von der Herrlichkeit der Jugend Abschied zu nehmen zögert, wie er angesichts des nachwachsenden Geschlechtes eifrig zu rechnen beginnt, sich ängstlich mit Altersgenossen vergleicht und sich gewissenhaft über sich selbst belügt, wie ihn eine wahre Liebesangst befällt, wenn er seinen Platz beim Festmahl des Lebens plötzlich von andern eingenommen sieht, wie mitunter eine Mädchenneigung, die ihn findet, da er nicht mehr den Mut hätte, sie zu suchen, sein Herz so sehr in Flammen setzt, daß er diese letzte Liebe für seine erste hält, genau so wie er als Jüngling seine erste Liebe für die letzte gehalten, — dieses Martyrium des alternden Mannes zu beschreiben, wäre eines großen Dichters würdig. Von Roderich Benedix wird dergleichen niemand beanspruchen, aber eine Stelle ist doch in seinem Stück, die seiner Beobachtungsgabe Ehre macht, vorausgesetzt, daß sie nicht von einem der vielen Darsteller herrührt, die durch Zusatzbemerkungen eigener Erfindung seit Jahrzehnten an dem Lustspiel mit herumdichten.

Der Diener der Pension, in der Bergheim wohnt, teilt ihm mit, er wolle heiraten. Bergheim, der

den nämlichen Gedanken mit sich herumträgt, fragt den Mann, wie alt er sei. — „Achtundzwanzig!" — Das erregt den Unmut des Musikers. Unglaublich: so ein ordinärer Mensch ist erst achtundzwanzig und er, der gebildete und reiche Künstler, ist schon vierzig! Dreistigkeit! —

Es ist dies ein sehr guter und echt menschlicher Einfall, der manche possenhafte Abgeschmacktheit des Stückes wettmacht.

In der Rolle des Musikers zeigte sich Mitterwurzer als ein Meister in der gar schwierigen Kunst, große Wirkungen mit kleinen Mitteln zu bestreiten. Alles an dieser Gestalt schien wie mit leiser Spritzmalerei nur angedeutet: ihre linkische Haltung, ihr zerstreutes Wesen, ihre eigentümliche Redeweise, dunkel im Ton und hart im Ausdruck. Und wie klar und anschaulich war doch jeder Zug, wie einleuchtend diese mit eminenter Technik behandelte Sprache in ihren feinen Schattierungen, wie anziehend der ganze Mensch in seiner warmen und liebenswürdigen Natürlichkeit!

14. Oktober.

Zur Feier des Tages, an dem Rudolf von Gottschall sein 70 14/100 Lebensjahr vollendet, brachte die hiesige Bühne heut „Pitt und Fox" zur Aufführung, — die einzige von allen dramatischen Arbeiten des Autors, die eine gewisse Lebensdauer besitzt, jenes Stück, über das seit vier Jahrzehnten in allen deutschen Landen, und zwar überall, wo es nicht gegeben wird, das Gerücht umläuft, es sei ein vortreffliches Lustspiel.

Hier in Frankfurt wird dieses freundliche Vorurteil jetzt nicht mehr ganz leicht aufrechtzuerhalten sein. „Pitt und Fox" ist ein Stück im Geschmack der

fünfziger Jahre. Für die historische Theater-Intrigue war damals Scribe vorbildlich, aber seine Nachahmer besaßen zumeist weder seine Erfindung, noch seinen Dialog, noch seinen Geist, noch seine Grazie. Vergleicht man den Kulissen-Kampf zwischen Bolingbroke und der Herzogin von Marlborough mit dem Kampf zwischen den beiden englischen Staatsmännern Pitt und Fox, so wird man über die robuste Naivetät, mit der Gottschall die Parteikonflikte im Zeitalter Georgs III. anschaut und anpackt, sehr oft und sehr bereitwillig lächeln. Er hat Wasser in das „Glas Wasser" gegossen. Das Feine ist derb geworden, das Blasse knallrot, das Leise dröhnend und alles, was die Handlung von innen aus bewegen müßte, in den Hauptmomenten ein rein mechanisches Fortschieben der Begebenheiten. Das Beste aber ist, daß der begünstigte Held des Stückes William Pitt, der besonders sympathisch gezeichnete Mustermensch, die Verkörperung aller Ehrenhaftigkeit, das furchtbare Ausbeutungs-Monopol der Ostindischen Kompagnie erfolgreich und wie ein heiliges Recht verteidigt, während der als moralisches Monstrum dargestellte Fox vergebens für eine Sache der Sittlichkeit, für die Abschaffung dieses ungeheuren Mißbrauchs eintritt. Liegt ein Widerspruch dieser Art in den geschichtlichen Tatsachen begründet, so würde sich höchstens ergeben, daß für einen Dichter keine Veranlassung besteht, den jüngeren Pitt gerade wegen dieser Handlung zu verherrlichen. Später hat doch Pitt selbst die indischen Machthaber gehörig geknebelt.

Was Gottschall mit dem Stück eigentlich beabsichtigte, hat er im vorigen Jahre selbst mitgeteilt: „Das Lustspiel, dessen dramatischen Angelpunkt der Gegensatz der Charaktere von Pitt und Fox bildet, enthält im wesentlichen eine Kritik des englischen Parlamentarismus, die am Faden einer selbster-

fundenen (Gottschall meint frei erfundenen) heitern Handlung verläuft." Dies will also etwa besagen, daß im Jahre 1854, in einer Zeit, da in Preußen die nachmärzliche Reaktion ihrem Höhepunkt zustrebte — es ist beispielsweise die Ära der Stiehlschen Regulative — ein deutscher, freiheitlich gesinnter Schriftsteller den englischen Parlamentarismus für so verwerflich hielt, daß er ihn, der in frivoler Weise offenbar bloß den Zwecken der Korruption diene, mit Aufgebot aller seiner Kraft zu verunglimpfen suchte. Den Parlamentarismus Großbritanniens bloß unter diesem Gesichtspunkt zu „kritisieren", haben wir heut noch genau so wenig Anlaß und Berechtigung wie damals. Bisher ist England immer noch ziemlich gut regiert worden. Wie sich indes die Staatskunst, die ein großes Reich leitet und zusammenhält, Menschen und Dinge einer fernen, wichtigen Zeit in diesem Stücke äußerlich widerspiegeln, das gehört wohl zu dem Merkwürdigsten, das auf der deutschen Bühne gezeigt, ertragen und beklatscht wurde.

Denkt man an den Erfolg der Komödie, als sie aufkam, an das Vergnügen, mit dem Laube sie begrüßte, so wird man heut doch mit einiger Genugtuung feststellen dürfen, daß die Zeiten fortgeschritten, die Ansprüche gewachsen sind, daß Geschmack und Urteil sich verbessert haben. Die Art, wie die Leute dieses Stückes miteinander verkehren, Handwerksburschen in Ton und Benehmen, die Art, wie sie miteinander reden, im geöltesten Periodenbau des deutschen Kurialstils, die komische Art, wie sie über die bedeutsamsten Interessen Englands verhandeln, gewinnt jetzt mitunter einen geradezu parodistischen Anstrich. Und der „Gegensatz der Charaktere" von Pitt und Fox, dieser „dramatische Angelpunkt" des Ganzen, ist so theatralisch herausgearbeitet und dem Auffassungsvermögen eines intelligenten Galeriepublikums so liebevoll angepaßt, daß auch jetzt noch

der Beifall nicht ausbleiben würde, vorausgesetzt eben, daß der oberste Rang des Theaters auch genügend gut besucht ist. Da dies heut nicht der Fall war, klang der Applaus nur dünn, und der Vorhang rollte nach den Aktschlüssen recht schwerfällig in die Höhe.

23. Oktober.

„Mauerblümchen" von Blumenthal und Kadelburg ist ein meterbreiter Schwank in vier übergroßen Akten, und wir würden ohne Zweifel herausbekommen, weshalb er gerade „Mauerblümchen" heißt und nicht anders, wenn es der Mühe lohnte, mehrere Stunden lang angelegentlich über diesen nebensächlichen Umstand nachzudenken. Titel, Handlung, Stück sind doch nur Vorwand für eine Fülle witziger Einfälle und Bemerkungen, die von kundigen Händen sorgfältig aneinandergefädelt wurden. Der Witz um seiner selbst willen, dieser Witz, der auf keine Situation, auf keine Stimmung und zum wenigsten auf die Wahrheit Rücksicht nimmt, ist im Grunde wohl etwas sehr Armseliges, aber da er in allen Couleurs noch immer willige Abnehmer findet, fühlen wir keinerlei Nötigung, auf die geringe Haltbarkeit dieses Shoddy-Gewebes ausdrücklich hinzuweisen. Die eigentliche Handlung des neuen Stückes beruht darin, daß ein Mann von sechsundfünfzig Jahren ein Mädchen von neunzehn heiraten will, wofür er gehörig ausgelacht, verhöhnt und mißhandelt wird:

Wie Morgenröte mit dem Abendrote
Am Himmel nie zusammen will erscheinen,
So soll auf Erden nach Naturgebote
Die Jugend nie dem Alter sich vereinen.

Das ist ganz in der Ordnung. Auch die Jugend hat ihre Monroe-Doktrin, und wer sich wider sie vergeht,

verdient eine Lektion, wenn auch vielleicht keine so grausam-brutale, wie die Großhändler des Berliner Witzes sie ihrem Missetäter zudiktieren. Wir, unsererseits, halten beispielsweise einen mehrfachen Vatermörder noch immer für strafwürdiger als einen armen, gealterten Mann mit einem gutmütigen Kinderherzen, der wirklich das Verbrechen begeht, die welke Hand nach einer blühenden Jugend auszustrecken. Aber das ist Ansichts- und Gefühlssache. Mögen also die Herren Blumenthal und Kadelburg in einem Stücke wie dem gestrigen einen Unglücklichen, der Mitleid verdiente, weil er sein Leben verpaßt hat, mit Ruten peitschen, mögen sie alle Schleusen ihrer guten Laune ziehen, mögen sie so witzig sein, als sie nur irgend wollen und können, — bloß um eine einzige Gunst bitten wir kniefällig und mit aufgehobenen Händen: um des Himmels willen nur nicht ernst, pathetisch und sentimental werden! Alles, nur das nicht, denn das ist furchtbar. Lieber lustig bleiben, lustig um jeden Preis, lieber noch ein paar Purzelbäume schlagen, lieber noch öfter, als dies ohnehin geschieht, dem Zuschauer vertraulich-lüstern zuzwinkern, aber ja nicht selber die Gedanken der Zuhörer auf die gähnende Leere hinlenken, die sich überall dort auftut, wo die beiden Herren plötzlich im Geschäftsinteresse das Bedürfnis verspüren, eine heimliche Träne mit dem Rockärmel aus dem Auge zu wischen.

16. Dezember.

Nun ist Hannele Mattern auch bei uns erschienen, ins Wasser gesprungen und gen Himmel gefahren. Auch bei uns hat die Dichtung rauschenden Beifall gefunden und die verschiedenartigsten Eindrücke hervorgerufen: Teilnahme, Furcht, Angst, Er-

griffenheit, Schmerz, Ekstase, — Neugier, Verwunderung, Unbehagen, Unmut, Verdruß, Widerwillen, — bei ganz wenigen ironische Heiterkeit. Ein nicht sehr passendes, aber wirksames Mittel, über die Peinlichkeiten des Abends hinauszukommen. Die Dichtung, die der Regiekunst schwierige Aufgaben stellt, war sorgfältig vorbereitet und geschickt in Szene gesetzt. Das Spiel befriedigte in jedem Sinne. Mit feinem Gefühl und wohltuend einfach gab Fräulein Eichenberg die Titelpartie, die von der Darstellerin außer der natürlichen Prädisposition in Ton und Erscheinung einen abwägenden Verstand und eine beträchtliche Technik erfordert. Ebenso gut waren Fräulein Frank (Mutter), Herr Barthel (Lehrer), Herr Hermann (Vater), Herr Szika (Seidel) Herr Schönfeld (Amtsvorsteher) und alle andern in ihren größeren, kleineren und ganz kleinen Rollen.

Bei jeder größeren Bewegung liegt die Gefahr nahe, daß sie über den Nebendingen des Hauptsächlichen vergesse und ihr ursprüngliches Ziel aus dem Auge verliere. Lauscht man in das wirre Getöse von Auffassungen und Urteilen, die Hauptmann bis zu seiner neuesten Arbeit umlärmten, so wird man finden, daß niemand mehr recht weiß, was man von dem Dichter eigentlich erwartet, wie viel er davon erfüllt hat und was von ihm anzunehmen, abzulehnen oder zu fordern wäre. Die Debatte haftet an lauter Einzelheiten, an momentanen Eindrücken, und geschürt wird sie von vorgeprägter Begeisterung oder grundsätzlicher Abneigung. Für uns ist Gerhart Hauptmann seit der Aufführung der „Einsamen Menschen" eine schmerzliche Enttäuschung. Damals war es uns zum ersten Male klar geworden, daß wir unrecht hatten, von ihm Förderndes, Befreiendes, Großes speziell für das deutsche Theater zu erhoffen, daß seine poetischen Gänge ihn vom Drama fernabführten.

Die Welt war über die künstlich eingeengten Grenzen des Theaters riesenweit hinausgewachsen. Es gab keinen Zusammenhang mehr zwischen der lügnerischen Konvention, die darin sich spreizte, und dem, was draußen vor den Türen brauste und brandete. Statt der jämmerlichen Zerrbilder des Lebens die Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, wenn sie sich auch nicht immer im gewohnten Sinne behaglich anfühlte, das war die wichtigste Aufgabe, die einer erneuerten Kunst harrte. Historisch betrachtet war dieser Zustand nichts weniger als unerhört. Drei große Strömungen lösen einander in der Entwicklung des neuzeitlichen Geistes beständig ab: der Klassizismus, die Romantik und der Naturalismus. Der erste steht auf den Schulregeln, der zweite sprengt allen Zwang und greift nach dem Übermöglichen, der dritte lebt vom Leben. Dort wie hier hat jede dieser Fluktuationen ihre Zeit und ihre Berechtigung. Sobald eine dieser Grundformen zu versteinern droht, tritt ihr das gesunde Lebensgefühl entgegen, das immer bei der Jugend ist, und es ist selbstverständlich, daß diese Jugend, die nur je nach der Konstellation bald die klassizistische, bald die romantische, bald die naturalistische Fahne schwingt, in dem entbrennenden Kampfe siegt, denn die Alten geben am Ende ihr bestes Argument aus der Hand: ihre Gegenwart; sie sterben. Aber jetzt werden wiederum die Jungen alt, und eine neue Jugend erscheint streitlustig auf dem Plan, und so wechseln die Bewegungen mit der Stetigkeit eines Naturgesetzes, wie Flut und Ebbe.

Daher kommt es, daß diejenigen, die da meinen, daß in einer Welt, in der alles gleitet, just die Meinungen, auf die sie schwören, ewig seien, Toren sind. Daher kommt die Unsinnigkeit des Mißbrauchs, den man mit den leeren Begriffen „Ideal“ und „Schönheit“ treibt, denn jedes Zeitalter hat seine besonderen Ideale und seine besondere Schönheit. Daher kommt

es aber auch, daß eben diese Toren, wenn sie bloß alt genug werden, in dem Kreislauf aller Erscheinungen die siegreiche Wiederkehr ihrer Schlagworte erleben können und daß sie dann freudig ausrufen dürfen: „Seht, wir haben das heilige Feuer gehütet, unser ist das Recht, denn die Wahrheit siegt!" — worüber jeder, der das Prinzip der Weltentwickelung ahnt, lächeln mag, so viel er will.

Belege für die Existenz dieses Gesetzes bietet sowohl die universelle Kunst-, wie auch die Literaturgeschichte in Menge. Malerei, Skulptur und Musik sind ihm nicht weniger untertan als die Dichtung. In allen Künsten ist das „Moderne", dieses Schreckgespenst der Dummköpfe, allemal das, was gegen ein Überlebtes anstürmt. Die alten Florentiner, die Umbrier, die Raffaeliten, die Eklektiker, die Niederländer, um nur einige Hauptgruppen zu nennen, dann die Tonsetzer der verschiedenen Richtungen von Lully bis Wagner, die Führer der literarischen Epochen, — sie alle waren einmal „modern", und je länger sie es waren oder sind, um so reichlicher beschenkten wir sie, souverän über das Urteil der Nachkommen verfügend, mit „Unsterblichkeit", mit einer Unsterblichkeit in allen Mustern, in allen Farben und in allen möglichen Längenmaßen.

Auf solche Weise war auch an das sklerotisch gewordene Theater die Forderung herangetreten, sich zu verjüngen und modern zu werden. Wie war dieses Problem zu lösen? Dadurch, daß man eine vernunft- und ohrenscheue Kunst vielleicht durch holländische Gesundheit und Wirklichkeit auffrischte: Teniers als Erzieher! Gewiß aber am allerletzten dadurch, daß man, wie Gerhart Hauptmann es tat, beständig die alte Technik des Theaters auflöste, ohne eine neue an ihre Stelle zu setzen. Die äußere Form des Dramas hat sich so sehr aus ganz bestimmten Notwendigkeiten heraus entwickelt, daß kleine, störende Details, wie die

Unnatürlichkeit des Monologs und das steife Schriftdeutsch der Rede, von jedermann mit Leichtigkeit beseitigt werden konnten. Ein Theaterstück soll höchstens drei Stunden dauern, in Abschnitte geteilt sein, sich in aufsteigender Linie bewegen, einen Anfang und ein Ende haben, Vorgänge darstellen, Charaktere zeichnen, Leidenschaften schildern, — basta! Daran ist nicht zu rütteln, von keinem großen und von keinem größten Stürmer. Das ist ein Spielraum, weit genug für jede Betätigung und für jede Neuerung, und wenn wir auch wissen, daß das Genie sich seine eigenen Gesetze macht, so wissen wir doch ebenso gut, daß jede solche Selbstherrlichkeit nur fruchtbar ist, sofern sie dem Geiste, nicht der Form, gilt.

Die Zeit hatte sich erfüllt. Licht und freies Feld, die besten Gaben, die Ajax, der Telamonier, sich einstens von den Göttern erflehte, boten sich den jungen Kräften dar. Alles war reif geworden für den Empfang des kommenden Genies — und Gerhart Hauptmann erschien, gleich ungestüm begrüßt von denen, die schon an ihn glaubten, wie von denen, die erst auf ihn hofften. War er der kühne Bahnbrecher, dessen die stockende und gährende Zeit bedurfte? War er der ersehnte Führer, der die hungernden Geister in das Land der Verheißung geleitete? Hat er die verstreuten Regungen des Mitgeschlechts in einen Gedanken zusammengefaßt? Hat er, gleich den Begründern des deutschen Dramas, Gestalten geschaffen, in denen sich alle Mitlebenden erkennen? Hat er die feilschenden Krämer aus dem Tempel der Kunst verjagt und hat er, worauf es vor allem ankäme, neue, weitere Horizonte ausgesteckt? In „Vor Sonnenaufgang“ und im „Friedensfest“ durfte man mutige Anläufe dazu wahrnehmen. Was in diesen Dramen entweder unzureichend war oder abstieß, konnte aus der Jugend des Dichters erklärt und entschuldigt werden. Laßt sie nur erst reifen, diese ursprüngliche Kraft,

dann werdet ihr staunen, was Großes sie der Welt zu sagen hat! .... „Einsame Menschen", — äußerlich den Bedingungen der Bühne sich anpassend, dürftig an Vorgängen, verschwenderisch an Stimmungen, Feinmalerei, die nach der Lupe verlangt; in der Form ein Drama, im Ton Äolsharfe. Und nun werden dem Dichter die festen, erprobten, durchaus notwendigen und nützlichen Regeln der Theatertechnik unbequem, und da er sie nicht bewältigen kann oder mag, setzt er sich einfach darüber hinweg. „Die Weber", — gewaltige Bilder, starke Stimmungen; „Kollege Crampton", — ein einzelnes virtuoses Charaktergemälde, das jede Begleitung verschmäht, der „Biberpelz", — ein novellistisches Segment, das in eine polemische Stimmung hinüberleitet; endlich „Hannele", — Fiebertraumbilder einer kindlichen Seele auf dem Untergrund des naiven Mystizismus, die scharf beobachtete Darstellung eines unsäglich langen Sterbens, eine brutale Stimmungsmacherei, die an allen Nerven zerrt, das Gefühl peinigt, den Geschmack zerquält.

Und allen diesen so verschiedenartigen und nur in ihrer Ziellosigkeit zusammenstimmenden Dichtungen folgt eine höchst merkwürdige Erscheinung. Der Glaube an Hauptmanns Berufenheit ist bereits so festgewurzelt, daß man in seinen offenkundigsten Mängeln eine herrliche Absicht wittert, daß man in allen Dunkelheiten die überraschendsten Geheimnisse entdeckt, daß man dem Dichter selbst für das, was er schuldig bleibt, überschwenglich dankt. Es ist eben kein anderer da, in dem der brennende Wunsch nach einer neuen Kunst eher seine Erfüllung sähe, und dieser Not verdankt der Dichter gewiß einen beträchtlichen Teil des Eindrucks, den seine Arbeiten hervorbringen. Wir aber meinen so lange, bis die Wirkung dieser Dramen, die nach dem ersten Ausbruch der Begeisterung sofort von der Bühne zu verschwinden pflegen,

uns das Gegenteil beweist, daß sich darin nicht sowohl eine bewußte und überlegene Kunst ausspricht, als vielmehr ein deutlicher Mangel an Kraft. Mit seinen dialogisierten Schöpfungen täuscht der Dichter alle, die ihn für einen Dramatiker halten: denn im Grunde ist er ein Lyriker, der einen stark entwickelten Sinn für den malerischen Effekt besitzt, ein Künstler, dem das Bild die Hauptsache ist, daneben ein Freund der Freiheit, der eine Tendenz hochhält, ein gütiger Mensch, der ein Herz für das Elend hat und die Fehler der Gesellschaft zornig empfindet, — alles, alles, bloß eines ist er nicht: der Reformator des deutschen Theaters. Seine Stücke sind Illustrationen zu Gedichten, deren Schönheit wir bereitwillig anerkennen. Um bloße Stimmungen hervorzurufen, bedarf man aber nicht erst des Apparats, den das Theater aufbietet. Stimmung erzeugt die Musik, die darstellende Kunst, eine empfindsame oder lebendige Prosa, besonders aber die Lyrik, selbst in ihrem knappsten Ausdruck. Das Buchrecht sei Hauptmanns Dichtungen zugestanden, einigen auch eine kräftige Fernwirkung auf die soziale Bewegung. Dieses Verdienst mag man je nach der Parteistellung, die man einnimmt, rühmen oder tadeln, — wir unsererseits haben weniger von ihm beansprucht, und dieses Geringere hat er nicht geleistet; für uns brauchte er keine Welt aus den Fugen zu heben, — hierzu war seine Mitwirkung nicht vonnöten, — für uns brauchte er bloß das Theater einzurenken, und diese Aufgabe hat er unerfüllt gelassen.

Was hat Gerhart Hauptmann bis jetzt genützt, gewirkt, erzielt und vollendet? Ist die Reaktion nicht, wie überall, auch im Drama mit schmetternden Fanfaren im Anmarsch? Ja, noch mehr: ist dieses „Hannele“ nicht fast selbst ein Stück Reaktion? Denn wenn der Dichter auch gewiß bloß gewünscht hat, die Gedanken der oberen Gesellschaftsklasse dem Martyrium

proletarischer Kinder zuzuwenden, so finden wir doch aus diesem Werke beim besten Willen keine andere Moral heraus, als die eindringliche, mit allen erdenklichen Beleuchtungen illuminierte Warnung: Wehe euch, die ihr den Elenden, die nichts haben, auch noch den Glauben nehmt! Die Frage des vierten Standes von dieser Seite anzusehen, war sonst das Vorrecht derer, die das Schicksal mit Blindheit schlägt, bevor es sie verdirbt; und mit ihnen hat Hauptmann wenigstens bisher keinen Zusammenhang gehabt.

Nein, uns scheint, der Dichter sei ein Opfer derer geworden, die ihn von allem Anfang mit ihrem Entzücken umdrängten, weil sie seine Kunst für ihr Geschäft brauchten. Der Opferrauch, der ihn umwallte, hat seinen Blick getrübt, seine Selbstzucht vermindert, und unter diesem Einfluß hat seine Entwickelung und Ausreifung Schaden genommen. Ein Genie, das Hohes versprochen, geht den Zickzackweg des ziellosen Experiments. Dies heut nach der Aufführung von „Hannele“ einfach und frei herauszusagen, war unsere Absicht. Vielleicht ist der Tag nicht fern, da die große Suggestion, die so lange schon das allgemeine Urteil beeinflußt, weichen und man einsehen wird, daß unsere Trauer um Gerhart Hauptmann eine begründete ist. Aber vielleicht auch beweist der Gang der Ereignisse, daß der Maßstab, den wir an den Dichter des „Hannele“ gelegt, auf ihn nicht paßte, daß es gefehlt war, von ihm im Theater Dramen zu verlangen, da er in der Arena der Zeit dem Mitgeschlechte Gedanken gab. Vielleicht — möglich ist alles. Die Zukunft wird es lehren. Wir wollen sie in Frieden erwarten.

1894

17. Januar.

Nun ist sie endlich auch bei uns eingekehrt, die große Schauspielerin, die mit ihrer Kunst wie ein Eroberer durch die Lande zieht. Was ist nicht schon alles über sie gesagt und geschrieben worden! Überall hat die Begeisterung ihre Ausdrücke rascher verbraucht, als diese merkwürdige Frau die Wirkung ihrer Kunst erschöpfen konnte.

Den Siegeslauf der Duse verzeichnet eine reiche Chronik, aber sie selbst hat keine Biographie. Was wissen wir eigentlich von ihr? Wenig genug.

An der Route, die von Mailand nach Alessandria führt, liegt, nicht allzuweit von dem Schlachtfeld von Magenta, ein kleines Städtchen: Vigevano. Seit den Tagen Bramantes und der Sforza hat es nicht mehr von sich reden gemacht, und das ist lange her. Heute betreibt es allerlei Industrien, unter denen die Seiden- und Makkaroni-Manufaktur eine große Rolle spielt. In diesem Vigevano ist kurz nach dem Kriege Eleonore Duse am 3. Oktober 1859 zur Welt gekommen. Wer in der höheren Arithmetik Bescheid weiß, wird nun leicht berechnen können, wie alt etwa die Duse heute ist.

Was weiter? Bloß noch eine Kleinigkeit: Sie lebte, nahm einen Mann (den Schauspieler Tebaldo Checchi, der jetzt in Buenos-Aires weilt) und wurde berühmt. In Italien war sie es längst schon. Im Frühling 1883 hörten wir in Florenz zum ersten Male ihren Namen nennen: kein Geringerer als Tommaso Salvini war es, der von ihr mit hoher Achtung sprach. In Deutschland begann sich ihr Ruf, seltsam genug, von Petersburg aus zu verbreiten, wo sie 1889

gastierte. Dann kamen vor zwei Jahren ihre unerhörten Triumphe in Wien; hierauf nahm sie Berlin im Sturm, und seither hat sie auch in einer Reihe deutscher Mittelstädte von beruhigender Wohlhabenheit ihre Kunst gezeigt. Frankfurt hat sie sich fast für zuletzt aufgehoben.

Der Vorhang fliegt auf. Man blickt in Margheritas Boudoir. In den tausend Augen, die sich auf die Bühne heften, brennt etwas wie der Ausdruck einer verhaltenen Neugier, die sich ihrer Befriedigung nahe weiß. Oben schildert Nanetta Herrn de Varville das Verhältnis, das sich zwischen ihrer Herrin und dem Duca di Mauriac herausgebildet hat. Was den Conte di Giray anbelange, so sei dies ebenfalls kein Liebhaber, sondern bloß ein Freund ....

„Betonen Sie das nur noch stärker!“ bemerkt der skeptische Herr von Varville.

„Wirklich, bloß ein Freund,“ beteuert das Mädchen. „Was Sie doch für eine böse Zunge haben! .... Aber es läutet! Ah, das ist meine Signorina! Soll ich ihr verraten, was Sie eben gesagt?“

Varville legt den Finger auf den Mund: „Unterstehen Sie sich!“ ....

In der Tür im Hintergrund wird Margheritas Gestalt sichtbar. In einem rasch anschwellenden und kurz abbrechenden Empfangsbeifall entladet sich die äußerste Spannung des Publikums.

Also das ist sie! .... Sie wirft die Sortie de bal, die sie um hat, ihrer Zofe zu, begrüßt heiter Herrn von Varville und stellt die Füße auf das Kamingitter, um sie zu wärmen .... Also das ist die Duse! .... Noch ehe die Blicke sie recht erfaßt, hat schon das Ohr den ersten Eindruck empfangen: mit einer unglaublichen Volubilität perlen die Worte aus ihrem Munde, dabei jedes einzelne scharf und klar gefaßt, und rufen im Publikum ein dumpfes Getöse des Erstaunens hervor. Also das ist sie! Eine Gestalt etwas über

Mittelgröße, aufrecht und frei; ein Gang, — ja, wie geht denn diese Frau? Schleppend, wie mit eingebogenen Knieen, mit wiegenden Hüften und so unendlich weich in jeder Bewegung, wie wenn sie gewohnt wäre, tief in dicke Teppiche einzusinken. Ein weißer Atlasrock mit viereckig ausgeschnittener, brochierter Taille umschließt die grazile Figur. Ein schlanker, stolzer Hals, auf dem ein Kopf sitzt, das Profil wie eine Kamee geschnitten, das schwarze Haar in einen kunstlosen Knoten zusammengesteckt, das Gesicht ein wahres Wunder. Ist es schön? Nein, viel schöner: bezaubernd. Nichts darin wäre für sich bemerkenswert, weder der schmallippige Mund, noch die etwas nach aufwärts gerichtete Nase, noch das anscheinend stumpfe, dunkle Auge, noch die vorgebaute Stirn. Aber alle diese Züge zusammengenommen, sind von vollendeter Harmonie und von einer ganz unbeschreiblichen Ausdrucksfähigkeit. In diesem Antlitz spricht alles mit: die beiden feinen Linien, die sich vom Mund zur Nase hinaufziehen, diese selbst, die großen, fragenden Augen, die plötzlich glänzen und blitzen, die halbkreisförmigen Brauen, die unter der leicht gerunzelten Stirn in beständiger Bewegung sind. Vor allem aber dieser nervöse Mund, der alle Empfindungen in allen Sprachen verdeutlicht: die herzbezwingende Fröhlichkeit, die zwischen den blanken Zähnen hervorlacht, die Verwunderung, die Neugier, das Erstaunen, den Zorn, die Furcht, den Abscheu, den Schmerz und die Leidenschaft. Man wird nicht müde, das Gesicht zu betrachten, zu belauschen, die blitzschnell huschenden Schatten jedes Gefühls und jedes Wortes darin zu suchen. Das Organ ein Sopran, der bis in den Klang der Kinderstimme hinaufreicht, vom süßesten Wohllaut und reichsten Farbenwechsel und wie aus den Tiefen einer großen und warmen Seele hervorquellend.

Die Handlung schreitet vorwärts. Margherita

ist es gewohnt, mit Herren zu verkehren. Man sieht das an der Art, wie sie mit ihnen spricht, wie sie sie berührt, wie sie sich in ihrer Gegenwart benimmt. Aber sobald sie anfängt, sich für Armando zu interessieren, beginnt sie anders zu werden. Zuerst ein wenig nachdenklich. Wie, — es sollte wirklich einen Mann geben, der sie liebt, nicht für einen Augenblick des Rausches, sondern für die Ewigkeit der Treue? Sie muß bitter auflachen. Und doch: die Beteuerungen Armandos tragen den Stempel der Aufrichtigkeit. Sie prüft den werbenden Mann mit langen Blicken. Dann, als die Stimme seiner Neigung immer ungestümer wird, ergibt sie sich dem unbegreiflichen Glück mit strahlender Freude. Keusch und zaghaft schmiegt sie sich an ihren Armando, als scheute sie sich, ihn zu berühren. Noch liebt sie ihn nicht, aber sie hat sich bereits dem Eindruck des Neuen, Großen ergeben, das ihr in diesem Manne entgegentritt. Wie aus einem Traume erwachend, scheint sie nach dem Gefühl hinzutasten, das den fremden Mann für sie erfüllt, scheint sie verwundert und ängstlich ihr Herz auf die reine Leidenschaft vorzubereiten, deren erste Regungen sie jetzt empfindet. Man vergißt bereits, wen man in Margherita vor sich habe; man ist gar nicht mehr begierig darauf, „mehr Strumpf zu sehen von dieser schönen Sünde"; man fühlt, glaubt und weiß es, daß die Liebe das geweihte Werk der Reinigung beginne.

Es ist kein Zweifel mehr, diese Margherita ist eine andere Cameliendame als alle, die wir kennen oder von denen wir gehört. Und von der allerersten des Pariser Vaudeville, jener Mme. Doche angefangen, über die ein mit Unrecht Vergessener, Hermann Orges, im Herbst 1852 in der „Augsburger Allgemeinen" ironisch-überlegen berichtete, bis zu Sarah Bernhardt, bis zur Patti und Prevosti, — wie viele Künstlerinnen haben nicht schon in dieser gesprochenen

oder gesungenen Elegie der unbürgerlichen Liebe die Taschentücher ihrer Zuhörerinnen in Bewegung gesetzt! Nebenbei bemerkt: man weiß doch, daß die Heldin des Stückes wirklich existiert hat, daß sie Marie Duplessis hieß, daß sie in ihrer Glanzzeit jährlich hunderttausend Franks zu verzehren hatte, und daß ganz Paris sie „La dame aux camélias“ nannte, weil sie beständig Camelien im Haar trug: weiße, wenn sie ihre Verehrer empfing, rote, wenn sie sich veranlaßt fühlte, sich eines zurückgezogenen Lebenswandels zu befleißigen. Aber wenn die Duse in dieser Rolle anders ist, als die anderen, — wie eigentlich ist sie? — Ja, wer das sagen, fassen, erklären könnte!

Nie war eine Kunst so einfach wie die ihrige und nie war eine größer. Nie war eine Komödiantin weniger Schauspielerin und mehr Weib als sie. Nie hat eine die Technik ihres Berufs so sehr bis in die feinsten Behelfe beherrscht, daß dank ihrer das Unwirkliche den Schein der vollen Wahrheit annehmen konnte. Keine Spur von Pathos, von Absichtlichkeit, von Übertreibung, kein erkünstelter Ausbruch der Affekte schreckt uns aus dem lebendigen Leben ins Theater zurück. Wenn im zweiten Akte Margherita das Bekenntnis ihres Herzens ablegt und die große Anklage gegen die Welt und gegen ihr Schicksal schmiedet, wird sie nicht plötzlich wie Sarah Bernhardt eine Tragödin mit auflodernder Leidenschaft, sondern sie bleibt im Bereich des resignierenden Schmerzes immer sanft, immer gütig, immer weiblich. Wie sehr sie jedoch der berühmten Französin überlegen ist, beweist sie am deutlichsten im dritten Akt in der Szene mit Armandos Vater. Während Sarah Bernhardt diese Stelle im großen Stile führte und sich bemühte, alles deutlich herauszusagen, was sie fühlte, bestrebt sich die Duse, alles gewaltsam zu verstecken, was ihr das Herz zerreißt. Kein lauter und peinlicher Auf-

tritt, Spiel und Rede gedämpft und bloß von verstohlenen Tränen begleitet, und doch blieb das Ungeheure ihres Opfers und ihres Schicksals in jedem Augenblick bis ins Innerste fühlbar. Und wenn diese Margherita von dem Geliebten Abschied nimmt und sich inmitten aller Selbstbeherrschung einige Laute jenes „endelosen Weinens" entschlüpfen läßt, von dem die Dämonen des Dante erzählen, wenn sie ihm mit den beweglichen, feinfingrigen Händen liebkosend das Haar und die Wangen streichelt, mag selbst ein hartgesottener Zuschauer die Zähne aufeinander beißen, um nicht seine wohlanständige Haltung zu verlieren.

Margheritas Sterben ist eine meisterhafte Beobachtung des wirklichen Hinscheidens, aber doch nicht so grausig wie etwa das Sterben Salvinis und Rossis, die, schon weil sie Männer sind, sich dem Tode schwerer ergeben. Wenn sie in ihrem Siechtum zwischen trüber Mutlosigkeit und heißem Lebensdurste hin- und herzittert, wenn sie ans Fenster tretend, sich des Neujahrstags erinnert und von den glücklichen Kindern spricht, glaubt man, daß die unerfüllbare Sehnsucht, an der alles Lebendige zugrunde geht, nie einen rührenderen Ausdruck gefunden habe. Die Kranke ringt nach Atem; die Hände pressen sich auf das pochende Herz; sie stößt die Luft mit einem pfeifenden Geräusch aus; eine Klarheit, die schon von jenseits dieser Welt zu stammen scheint, breitet sich über ihre Züge; ihre Finger krallen sich zusammen; sanft seufzend sinkt sie an Armandos Brust; ihr Arm gleitet in lebloser Starrheit von seinem Nacken herab: Das ist der Tod Margheritas ....

Nichts lag uns ferner als die Absicht, die Duse zu „entdecken", und nun haben wir uns von den Eindrücken des heutigen Abends doch fortreißen lassen und statt eine Schilderung der äußeren Vorgänge zu geben, für diese merkwürdige Frau Zeugnis abgelegt. Als ob die Kunst der Duse erst noch unseres Visums

bedürfte, um Geltung zu erlangen! Und wie schwach und arm und unbeholfen und unanschaulich ist alles, was sich über diese festlichen Stunden stammeln läßt, wie wenig vermag es die Offenbarung eines großen Genies denen zu verdeutlichen, die der heutigen Vorstellung fern bleiben mußten! Nein, wir sind mit diesem Versuch einer Würdigung ganz außerordentlich unzufrieden und entschließen uns deshalb in später Nachtstunde, uns auf folgenden hinlänglich informierenden Bericht zu beschränken:

„[Schauspielhaus.] Erstes Auftreten der Duse als Cameliendame. Zahlreiche Hervorrufe von zunehmender Wärme nach jedem Akt. Alles verschwand neben dem Gaste, selbst der vorzügliche Ando. Wir werden dieses Abends nie vergessen."

19. Januar.

Gibt es etwas Überflüssigeres als den ersten Akt von Arminio Sudermanns „Casa paterna?" Unser Affidavit darauf: nein! Er ist heut ein Brachfeld wie etwa der erste Aufzug von „Adrienne Lecouvreur". Die Aussteckung der dramatischen Trace, die Reden des Collonnello Schwartze und seiner Sippe, dieses spießbürgerliche Haus voller Interessen und doch ohne Interesse, voller Menschen und ohne die Duse, — die armen Schauspieler hatten es wirklich nicht leicht, die Erwartung der Zuschauer hinzuhalten. Erst im zweiten Akte fing also das Stück an, und das bedeutete eigentlich den Kursverlust einer baren halben Stunde Duseschen Kunst. Aber wie wurde man dafür entschädigt! Kaum ist Magda sichtbar geworden, kaum hat man ihr erstes Wort vernommen, so fühlt man, daß das Stück plötzlich zu wachsen und zu blühen beginne, und fortan bleibt sie auch fast beständig auf der Szene.

Wir haben heut bereits den Vorteil der Vergleichung und können Magda an Margherita messen. Ein seltsames Ergebnis: vorgestern hätten wir es für undenkbar gehalten, daß die Wirkung dieser ersten Rolle sich überbieten lasse, die hier aufgewendete Kunst einer Steigerung fähig sei, und jetzt müssen wir eingestehen, daß wir erst nach dem heutigen Abend wissen, wer und was die Duse ist. Manchen mag diesmal das Vorurteil ferngehalten haben, dessen wir uns selber schuldig bekennen: die Art der Duse in einem deutschen Stück, die Fassade des Pellegrini am Bau der Visconti, wie verfehlt, wie wenig klug und wie stilwidrig! Und nun stellt sich heraus, daß diese Annahme vollkommen falsch war, daß die „Heimat" dem Genie der Künstlerin einen noch weiteren Spielraum bietet, als die „Cameliendame", und daß die Duse ihre Zuhörer heut wennmöglich noch tiefer erfaßt hat als damals. Ihre Magda ist ein Gipfel; man hat das Höchste gesehen, was die Gabe der Menschendarstellung bieten kann, und erreicht wird dieser Gipfel, wenn ein großer Schauspieler so natürlich wird, daß man gar nicht merkt, wieviel Kunst bei seiner Kunst im Spiele ist. Man kam der Duse heut auch noch auf andere Schliche: nichts an dem, was sie gibt, ist äußerlich; alles quillt von innen heraus, tief und warm, und gibt ihr die Fähigkeit, sich der Stimmung der Dichtung jederzeit anzupassen und sich die Stimmung des Publikums jederzeit zuzuwenden. Diese innere Wärme setzt sich an einer heiteren Stelle in hinreißende Fröhlichkeit um, an einer ernsten in ergreifende Herzlichkeit, an einer tragischen in mitleidfordernde Größe. Aber von einer Künstlerin sagen, daß sie fröhlich, herzlich und groß sei, heißt von ihr sagen, daß sie vollendet sei. Nun wohlan, nochmals sei es betont: Die Magda der Duse ist die Vollendung!

Wir wissen nicht recht, wie wir dieses ekstatisch

scheinende Wort im einzelnen begründen sollen. Solche Darbietungen der Kunst sollte man besser mit einer Detektiv-Kamera und einem Phonographen einzufangen suchen. Das sorgfältige Gemälde, das Lichtenberg von Garricks Hamlet entworfen, hat durch seine lebhafte Anschaulichkeit gewiß größeren Nutzen gestiftet, als alle kritischen Abstraktionen, die sich an berühmte Namen knüpfen. Allein wie könnten wir selbst beim besten Willen Details der heutigen Leistung aufzählen, da wir zum ersten Mal vergessen haben, darauf achtzugeben! Sicherlich, die Begrüßung mit Marie, das Gespräch mit dem Pfarrer, — was denn noch? Natürlich auch die Szene, in der sie ihrer Schwester die Mitgift schenkt, und das Renkontre mit den kleinstädtischen Damen und die Begegnung mit dem Consiliere Keller, — alles das sind mit hundert feinen Übergängen geschmückte künstlerische Wundertaten. O, und dann der große Augenblick, da Magda voll Haß und Verachtung dem erbärmlichen Manne, der sie von ihren Kindern trennen will, die Tür weist, da sie in Ton, Miene und Gestus so schön vollführt, was Thoas in der „Iphigenie“ sich zu sagen begnügt:

> Unwillig, wie sich Feuer gegen Wasser
> Im Kampfe wehrt und zischend seinen Feind
> Zu tilgen sucht, so wehret sich der Zorn
> In meinem Busen gegen deine Worte .....

Und endlich der letzte Kampf mit dem Vater, ihr Schmerz um seine Härte, ihre Verzweiflung um seinen Tod, — ganz herrlich, ohne Frage, aber diese Magda hatte nichts Zerstücktes, und wir fühlen immer nur das Ganze in ihr, das Große, das Abschließende, das Tiefbewegende, das Unvergleichliche.

Zwischendurch nur nehmen wir wahr, was stärker auf die Sinne wirkte: zunächst die Musik dieser klaren, lieblichen Stimme, in der mitunter ein niedergekämpftes Schluchzen hörbar wird. In ihrer sanften Milde übt sie jenen höchsten Zauber aus, der Liebende

zwingen müßte, einander mit den Augen zu suchen. Auf das Organ der Duse paßt, was Beaumarchais einstens von Clairon sagte: „Er donnert auf der Flöte.“ Es steckt nicht allzuviel Kraft in ihrer Kehle, und wie weiß sie doch so erschütternd die stärksten Affekte herauszubringen! Weiter Magdas Gang, der ganz anders war, als der Gang Margheritas, nicht lässig und müde, sondern von jugendlich-behender Anmut. Dann ihr Aussehen! Die Art, wie sich in jedem Moment nicht der mimische, sondern der physische Ausdruck ihres Gesichts verändert, ist vielleicht mit das Unerklärlichste an der Kunst der Duse. Bald möchte man glauben, sie zähle siebzehn Jahre und sei schön wie eine Grazie, und bald wieder sieht man sie blitzschnell altern und hinwelken. Und wenn sie weint, steigt ihr eine lebendige Röte vom Halse zum Antlitz bis zur Stirn empor, — und wie kann die Duse weinen! Dann ihre Bewegungen, ihre Rede, ihre Kunst des Zuhörens, ihre Pausen, die erlesene Freiheit, mit der sie die verschiedenartigsten Empfindungen verbindet, der ganze Reiz, der von der Individualität dieses weiblichsten Weibes ausgeht, — wir haben kein Lob mehr zu verausgaben, wir erklären uns bankerott, wir stellen die Zahlungen ein, wir erbitten von Frau Duse ein Moratorium bis morgen. Fertig! —

22. Januar.

Die Hauptsache ist, daß die Duse die Santuzza spielte und, unbeschwert von aller störenden Karussell-Musik, zeigte, wie die Mädchen von Trinakria leben, lieben, hassen und leiden. Selbst wenn man die Bellincioni in dieser Partie gesehen, hatte man heute ein Recht, Santuzza nicht wiederzuerkennen. Nie noch hat die große Kunst mit simpleren

Mitteln und mit so stolzer Geringfügigkeit der äußeren Wirkung gearbeitet. Immer bleibt die Duse Weib, nie wird sie Furie; selbst in dem höchstgespannten Moment der berühmt gewordenen „roten Ostern" hält sie mit Recht daran fest, daß einem so gedrückten, in sich selbst versunkenen, hilflos-scheuen Geschöpf jede Möglichkeit eines pathetischen Ausdrucks fehle. Das ernste Volk da unten würgt, was es fühlt, in sich hinein. Nicht daß man sich schämte, zu sagen, wie man leidet, aber man ist gewohnt, mit sich selber fertig zu werden; man kennt keine Explosionen und verrät sich bloß in leisen Zeichen, Betonungen, Andeutungen. Wie schon früher hervorgehoben, verfügt Frau Duse in höchstem Grade über die schwierige Kunst, den Affekt zu zügeln; sie markiert ihn nur, so daß er voll in den Hörer dringt und erst in diesem aufgeht und sich entfaltet. Es ist, wie ehemals beim Gewehrladen, das rechte Maß, das die Kugel zum Ziele führt, und so wird der Ausdruck jedes höheren Gefühls ein Kernschuß. Häufig liegt das Meisterliche in dem, was sie nicht tut, da sie der Verlockung widersteht, zuviel zu tun. Phantasie wagt sich nicht gern ins Helle, und so wird ihr das Clairobscur der Empfindungen, das eigentliche Zauberreich der Duse, sogleich zum liebsten Aufenthalt.

Wie Santuzza mit ihrer müden Kinderstimme vor der Mutter ihres Verführers das Bekenntnis ihrer Schuld und ihrer Sorgen ablegt, wie sie diese Rede, Beichte und Anklage zugleich, auseinandersetzt und gliedert, wie sie einmal, von dem Gedanken an die keimende Zukunft gequält, das kleine Mädchen anschaut, das eine Nachbarin an der Hand führt, wie sie inmitten der Auseinandersetzung mit Turiddu ihm mit dem hausmütterlichen Instinkt des Weibes die Manschetten aus den Ärmeln hervorzieht, wie ihre Kniee wanken, als sie das Furchtbare erkennt, das sie getan, wie sie sich vor dem Spott der Menschen wehrt,

wie sie weint und verzweifelt, — all dies bezeichnet jene vollkommene künstlerische Selbstverleugnung, die sich ganz und durchaus in den Dienst der Wahrheit stellt.

Nur flüchtig sei bei dieser Gelegenheit die in unserer Stadt jetzt vielfach erörterte Frage gestreift, ob die Duse ihre Rollen genau ausarbeite, oder ob sie sich dem Impuls des Augenblickes überlasse. Wir meinen, diese Frage sei eigentlich keine Frage. Frau Duse ist eine Künstlerin, und in der Kunst sind alle Wirkungen wohlerwogen. Die ursprüngliche Auffassung kann, wie man zu sagen pflegt, „inspiriert" sein, und gewöhnlich ist sie es, aber dann tritt erst der scharfe Verstand, der unfehlbare Geschmack in Tätigkeit und erkennt und sortiert und durchfühlt und bemüht sich, alles einzelne anzuordnen und festzusetzen.

Ein Exempel. Bei Edmund Kean, der als der natürlichste Schauspieler seiner Zeit gilt, weiß man, daß er aufmerksam und geduldig jedes Detail versuchte, jeden Ton probierte, bis er seinem Ohr wohllautend schien, daß er Mienenspiel und Gesten studierte, bis sein kritischer Sinn sich befriedigt fühlte. Und war er einmal damit im reinen, so ging er nicht wieder davon ab. Deshalb spielte er auch, wenn er nüchtern genug war, um aufrecht stehen und reden zu können, seine Partie mit der Präzision eines Sängers, der seine Arie gründlich memoriert hat. Ebenso darf man überzeugt sein, daß in der anscheinend so unendlich einfachen Kunst der Duse neben allen großen Vorzügen, die nur die Natur gibt, auch eine Eigenschaft zu finden ist, die man sich selbst verdankt: ein eiserner Fleiß und eine unermüdliche Geistesarbeit.

Wird deshalb die geniale Frau eine Rolle jedesmal gleich gut spielen und wird sie an jedem Ton und an jeder Bewegung sklavisch festhalten? Durchaus nicht. Je mehr sich ihre Stimmung erhöhen wird, um so voller wird sie die äußeren Behelfe durchdringen,

um so sicherer wird sie oft über das abgesteckte Gebiet hinausgreifen und um so größer wird die Wirkung sein, die von ihr ausgeht. Und nur an dem, der der Kunst mit Leib und Seele angehört, kann sich das Wort Grimms, des Enzyklopädisten, erfüllen: „Ne fît-on que des épingles, il faut être enthousiaste de son métier pour y exceller."

Auf das schwermütige Trauerspiel folgte die dreiaktige, zweckmäßig zusammengestrichene Komödie „La Locandiera". Es ist das erste Mal, daß wir unserem alten Freund Goldoni, der, auf seinen Krückstock gestützt, nun schon zehn Jahre am Campo San Bartolommeo steht, kaum fünfzig Schritte von der Rialtobrücke entfernt, und dem wir schon so lange nicht mehr die Hand geschüttelt, auf der Bühne begegnen. Seine Frische und Rüstigkeit ist geradezu bewunderungswürdig. Welch gesunde Fröhlichkeit und welch feine Welt- und Menschenkenntnis! Wie behende die winzige Handlung in lauter kleine lebendige Szenen auseinanderspringt, wie der Dialog sprudelt und prasselt, und wie die Personen den Vorgang in zierlichem Menuettschritt weiterführen — es ist ein wahres Vergnügen, dem alten Herrn zuzusehen und zu lauschen. Aber freilich: die Duse muß die Locandiera spielen. Gerufen von ihren Gästen, betritt sie die Szene, da ist sie, — doch nein, das ist sie nicht. Das ist eine ganz neue Duse, von der an den vorhergehenden Abenden kaum eine flüchtige Spur zu bemerken war. Erscheinung: die Chocolatière aus der Dresdner Galerie, oder eine Figur von Greuze. Ein gestreifter Seidenrock, eine damaszierte Taille, rote Nelken im Haar, Mohnblüten an Brust und Hüfte, zwei Schönheitspflästerchen an den Wangen,

der vollendete Liebreiz der Barocke — und in Rede und Spiel die durchtriebenste Schalkhaftigkeit, die leichteste Grazie, die raffinierteste Koketterie.

Drei Männer umwerben die junge, schöne Wirtin mit ihren Anträgen: zwei Edelleute und der Aufwärter der Locanda. Ein neuer Gast erscheint, ein Kavalier, ein überzeugter Frauenfeind, der dem verwöhnten Persönchen höchst unwirsch begegnet. O, über die dreiste und verwegene Unart, die so prahlerisch auf ihre Stärke pocht! Das soll sie büßen! Mirandolina hat schon ganz andere Leute zu ihren Füßen gesehen. Sogleich macht sie sich an ihr Rachewerk, und diese Zähmung des Widerspenstigen bildet den eigentlichen Inhalt des Lustspiels. Es ist eine einzige Saite, die Frau Duse hier anschlägt, aber welche Fülle von entzückenden Tönen sie ihr entlockt, ist schlechterdings nicht zu beschreiben. Sie umgarnt den Arglosen mit allen Mitteln der Verführungskunst mit „spilnden ougen“, über die schon Konrad von Würzburg klagt, mit herausfordernden Seufzern, mit halben Verheißungen, sie schmeichelt seiner Eitelkeit und entflammt seine Sinne, bewußt-naiv und katzenglatt, bis endlich das Ziel erreicht und der arme Tor in leidenschaftlicher Liebe zu ihr entbrannt ist. Dann gibt sie ihm und den andern den Laufpaß, und sie, die eben noch beteuert hatte: „Jo innamorata di un cameriere!“ heiratet den Aufwärter Fabricio, dessen Namen man nach der Art, wie sie ihn in der klassischen Bügelszene des dritten Aktes wiederholt gerufen, wohl nicht so bald vergessen wird. Dabei verharrt sie jederzeit getreulich im Charakter ihrer Rolle; sie ist den vornehmen Gästen gegenüber dienstfertig und bescheiden, ohne demütig zu sein, und wenn sie Wein einschenkt, wird sie nie verabsäumen, den hängenden Tropfen von der Flasche zu wischen, damit er nicht aufs Tischtuch falle.

Der alte Stil der Komödie gibt der Locandiera

Veranlassung, zweimal direkt zu den Zuschauern zu sprechen. Die heitere Liebenswürdigkeit, mit der sie dies tat, berührte beinahe wie ein persönlicher Gruß, zumal für gewöhnlich eine gar hohe Scheidewand zwischen ihr und dem Hörer steht. Das Publikum, unter dem sich heut die elegante, blühende Jugend Frankfurts und der Umgebung, umstrahlt von den höchsten Mitgiften, angenehm bemerkbar machte, folgte dieser erlesenen Kunstleistung mit freudigem Eifer. Die Kenntnis des Italienischen hat in diesen Tagen bei uns riesige Fortschritte gemacht; keine Anspielung ging lautlos vorüber, keine Pointe wurde fallen gelassen; in Florenz und Mailand und Rom kann man einer Vorstellung kaum ein viel besseres Verständnis entgegenbringen. Es schien auch, als ob die Duse durch diese Wahrnehmung sich selber befeuert fühlte. Beifallsstürme nach jedem Abgang und nach jedem Akt und eine wahre Feststimmung, die man in die Schatten der Winternacht mit hinausnahm.

Es ist ganz seltsam, wie einem nach solchem Erlebnis zumute ist. Wir, die wir mit Vorliebe poetische Bilder aufsuchen und anwenden, kommen uns beispielsweise vor wie etwa ein Karpfen, der seine Jugend zufrieden in polnischer Sauce zugebracht hat, und der plötzlich auf seine alten Tage einen Teich mit grundklaren Fluten entdeckt. Man erwacht, reckt die Glieder, blinzelt mit den Augen, reißt den Mund auf und fragt sich traurig: Wo war ich doch so lange?

23. Januar.

Finita la commedia! Aus ist's! Das Gastspiel der Duse ist abgeschlossen. Vielleicht im richtigen Moment. Die Lust- und Schauspiele der Zeitgeschichte drängen sich eben wieder einmal so nachdrücklich in den Vordergrund des Interesses, daß die Teil-

nahme an der Bühnenkunst sich möglichenfalls verringert. — Es war ein schöner Abschied, fröhlich und herzlich und außen wie innen bewegt. Man gab Sardous „Facciamo divorzio“ (mit dem burlesken Schluß des Originals, den man in Deutschland nicht kennt), und die Duse war als Cyprienne — wie denn gleich? Wir haben uns erlaubt, zur Kennzeichnung ihrer heutigen Leistung ein eigenes Wort zu erfinden: eleonorisch, nein, dusisch! Wirklich, genau so war sie: dusisch! Oder war sie doch eher eleonorisch? Gleichviel, zerhackt man einen von diesen Ausdrücken in hundert Scheite, so wird jedes einzelne die Bedeutung haben: vollendet! Nach der Hauptszene des zweiten Aktes gab es einen durch einen prächtigen Blumenkorb gemilderten Teifun, und nach Schluß des Stückes konnte sich ein Teil der Zuhörer nur schwer entschließen, das Haus zu verlassen.

Die Vorstellung hatte einige Fährlichkeiten zu überwinden gehabt. Von Berlin aus war die Garderobe der Künstlerin nach Italien gesendet worden, und für die eingelegte Rolle der Cipriana waren die entsprechenden Toiletten nicht zur Stelle. Wenn einem in Frankfurt nichts weiter fehlt als Toiletten, — die kann er haben. Einer unserer ersten Zuschneide-Architekten baute dem Gaste aus schwarzem Moiré antique und Rips flink ein schönes Kleid mit Zinnen und Schießscharten und machte sich dadurch um die dramatische Kunst hochverdient. Die andere Schwierigkeit beseitigte sich ebenso leicht dank der Energie des Herrn Ando, denn dieser ausgezeichnete und sympathische Künstler hatte mit den Folgen einer starken Erkältung zu kämpfen. Diese Fatalitäten verhinderten ihn jedoch nicht, sich für sein vorzügliches Spiel einen lauten und warmen Separatbeifall bei offener Szene zu verdienen. Im Ensemble machten sich heut Herr Galliani, der den Adhemar mit geschmackvoller Mäßigung gab, und Herr Cortesi als

Muster eines gewandten und diskreten Kammerdieners bemerkbar.

Über die Leistung Ciprianas sagen wir gar nichts mehr. Wie war sie doch gleich? Richtig: eleonorisch! Oder war sie nicht doch etwa dusisch? Wie diese Frau den Charakter der Heldin mit ihrer unbeschreiblichen Kunst ins Licht setzte, wie sie von dem Moment an, da sie die Wirkung von Adhemars Rede über den Nutzen der Ehescheidung von den Gesichtern ihrer Gäste abzulesen sucht, bis zu der feinen, legitimen Orgie im Schlußakt immer liebenswürdig und vornehm blieb, stets Ingénue, niemals Heroine, wie sie in Ton, Rede, Mienenspiel, Gestus und Haltung all ihre Grazie leuchten ließ, wie sie im zweiten Aufzug von der Wirkung ihrer Kunst selber hingerissen, — aber nicht doch, wir wollten ja über Cyprienne nichts weiter bemerken. „Dusisch“, das genügt. Oder war es doch nicht vielleicht —?

31. Januar.

Von den beiden Dichtern, die sich fast gleichzeitig um die Aufgabe bemühten: den Stoff des Nibelungenliedes auf die Bühne zu stellen, hat Friedrich Hebbel mit seiner Arbeit den Schillerpreis errungen, aber Richard Wagner hat uns eine wirkliche, in den meisten Stücken befriedigende Lösung des Problems gegeben. Letzterer verdankt diesen Erfolg einem Mitarbeiter von nicht geringer Potenz: dem Komponisten Richard Wagner. Der Dithmarsche stand allein da, stark und zuversichtlich, aber von jedem außer ihm selber von vornherein als ein ruhmvoll Unterliegender betrachtet. Beruht die tiefe Wirkung des alten Liedes auf dem Eindruck des Mythischen, Ungeheuerlichen, Übermenschlichen, das die Entwicklung ungewöhnlicher Schicksale begleitet und

erklärt, — wie sollte es da irgendwie denkbar sein, daß ein Drama unseren Sinnen verdeutlichte, was nur von unserer Phantasie Gnaden leben kann?

Dem Epos glauben wir alles, was es vorträgt: die Offenbarung der alten, gewaltigen Göttersage, die finstere Legende des Nebellandes, die unerhörten Taten, von denen die Gestade der großen deutschen Stromstraßen widerhallen. Dem Drama jedoch glauben wir nur das, was wir sehen. Die Wunder der alten Mären fliehen das Lampenlicht; wer Held und Recke, Gott und Dämon sein will, muß es fein beweisen, und kann er es auf keine andere Art, als daß er davon spricht, und erscheint er vor unseren Augen notwendigerweise als ein Mensch wie wir, so wird keine Macht der Erde imstande sein, uns die grandiose Bedeutung der Personen und Vorgänge fühlbar zu machen. Keine? — Doch: eine! Die Musik! Zu ihr zu denken, wie Heinrich von Ofterdingen es getan, ist uns nicht weniger gegeben, als zu ihr zu träumen. Von ihren Klängen berührt, erwacht die Phantasie, wächst, beflügelt sich, steigt zu den entlegensten Fernen. Ohr und Auge haften nicht mehr mißtrauisch-wachsam an den Gestalten, die über die Szene schreiten. Wir sind gar nicht mehr im Theater, sondern dort, wohin uns das Epos führt: in der Welt des Schrankenlosen, die keiner Wirklichkeit achtet und nichts Unmögliches kennt.

Vielleicht genügt diese flüchtige Andeutung, um zu erklären, weshalb die von den Literaturgeschichten so reichlich überlobten Nibelungendramen Friedrich Hebbels allen Wiederbelebungsversuchen zum Trotz von der Kunst Richard Wagners ebenso einfach wie gründlich umgebracht worden sind. Und Hebbel selbst hat unvorsichtigerweise den Pegel seiner Dichtung genau markiert. In dem einzigen Augenblicke, da auch bei ihm das Zauberreich sich auftut und inmitten eines halbmodernen Schauspiels die Zwerge mit dem Nibe-

lungenhort erscheinen, ermißt man mit erkältender Deutlichkeit den unendlichen Abstand zwischen diesem höfischen Ritterdrama und der gigantischen Gedankenwelt, der es entstammt.

Wie mühsam-oberflächlich übrigens der Dichter bei der Behandlung des Stoffes mitunter vorgegangen ist, dafür gibt es ein, wie uns scheinen will, sehr spaßhaftes Exempel. Im Personen-Verzeichnis des Vorspiels und der Todes-Tragödie figuriert auch Hagens Bruder Dankwart. Er hat in der ersten Abteilung, genau gezählt, dreiunddreißig Worte zu sprechen; im fünften Akt der zweiten fällt ihm jedoch eine große Aufgabe zu. Siegfried entwaffnet sich am Brunnen, Hagen befiehlt, auf die Waffen deutend: „Hinweg damit!", worauf Dankwart sie aufhebt und forträgt. Sonst hat der Mann in der ganzen langen Szene nicht das mindeste zu tun. Schlägt man nunmehr den Urtext auf, so findet man an der identischen Stelle die Verse:

Do engalt er siner Zühte: den Bogen und daz swert,
Daz truog allez Hagene von im danewert.

Also Hagen selber trug alles „danewert", dannewärts, von dannen, — Hebbel jedoch dürfte statt „danewert" dancwart gelesen haben, und auf Grund dieses Irrtums machte er Hagens Bruder, der, unseres Erinnerns, im ersten Teil der Aventiure gar nicht vorkommt, schon hier zu einer mithandelnden Person, die berufen ist, an Siegfrieds Ermordung durch Beiseiteschaffung der Waffen Anteil zu nehmen.

Emsig-liebevoll nahm die Darstellung sich ihrer Aufgaben an. Als Siegfried erfreute Herr Barthel wieder durch seine schönen Mittel und seinen feurigen Vortrag, der den letzten Winkel des großen Saales erreichte. Nur in wenigen Momenten und dann mehr im stummen Spiel als in der Rede war er eine Kleinigkeit Leutnant — sonst zeigte er soviel schöne und

künstlerisch geläuterte Jugend, daß der Vorgang, wenn er daran teilnahm, einen stärkeren Odem zu gewinnen schien. Die Rolle der Kriemhild ist eine weithin bekannte Leistung unserer trefflichen Heroine. Auch die lyrischen Szenen des blonden Königskindes brachte Fräulein Frank mit einnehmender Anmut zur Geltung. Eine überraschende Partnerin fand sie in der Brunhilde der Frau Keller-Frauenthal, die nun schon seit Jahr und Tag im Verband unseres Theaters steht und die doch erst heut Gelegenheit erhalten hat, ihre tragische Antrittsrolle mit großem Erfolg zu spielen. Für das leichte Fach der Salondamen, das ihr vorzugsweise zugeteilt scheint, nicht immer behend genug, versteht sie es, einen ernsten Charakter zu zeichnen und die stärksten Akzente mit überzeugender Kraft zu verdeutlichen. Sie und Fräulein Frank im Schloßhof vor dem Dom einander bis zur Raserei steigernd, — das gab eine der besten Szenen, die unser Schauspiel seit langem geboten hat.

23. Februar.

Marinelli, wie Friedrich Haase ihn auffaßt, ist von allem Anfang an viel weniger der Diener als der Komplize des Prinzen. Die Vertraulichkeit des Höflings informiert gleich und hinreichend über das Wesen des Herrn. Sie überschreitet niemals die Grenze des Geziemenden, aber sie deutet mit leichten Betonungen, mit halben Gebärden deutlich genug auf den Mangel an Achtung, der von dem einen zum andern geht und von beiden erwidert wird. Nur wenn ein Dritter zugegen ist, wird Marinelli keinerlei Lässigkeit verschulden. Sein Benehmen gegen die übrigen Personen wird durch die Meinung bestimmt, die er von ihrem Rang und von ihrer Wichtigkeit hat. Gegen Appiani ist er gehalten und lau-

ernd, gegen Emilia artig ohne Wärme, gegen Claudia verächtlich-überlegen, gegen Odoardo vorsichtig und besorgt, gegen die Orsina frech. Dabei bleibt er immer Weltmann, der ruhig ist, ohne nichtssagend zu sein, oder lebhaft, ohne unfein zu werden. Seine Bösartigkeit versteckt er; sie perlt gleichsam in ihm, aber sie schäumt nicht über; höchstens daß ein eisiger Blick, den sein Auge verliert, oder der Anflug eines Lächelns, das über sein starres Gesicht irrt, den Abgrund verrät, der sich von einem Ordensstern bedecken läßt.

Was er zu sagen hat, bringt er so ungezwungen vor, als ob der Moment es ihm eingäbe. Nachdruck und Ruhepunkt in der unvergleichlichen Sprache Lessings fügt er mit Bestimmtheit ein, ohne auch nur eine Silbe preiszugeben. Wenn der Dialog ihm Schweigen auferlegt, kann man seinem stummen Spiel immer genau den Grund entnehmen, der ihm den Mund verschließt. Für die Dinge, um die es sich handelt, hat er kein Gefühl; die Hauptsache ist doch nur, daß die Form gewahrt bleibe; am Hofe von Guastalla weiß man alles vorauszusehen, über nichts in Staunen zu geraten und vor keiner Schwierigkeit zurückzuschrecken. Fast wie ein Unbeteiligter, mit einer förmlichen Naivetät der Verruchtheit, schreitet er durch das Drama. Ein Mord? Was liegt daran, wenn nur Marinellis Handschuhe nicht befleckt sind. Eine Verführung? Wie ungebildet doch die Eltern sind, die über solche Bagatelle gleich so laut werden! Die Klagen einer verlassenen Geliebten? Er muß gähnen, so langweilig dünkt ihn der Ausbruch der unglücklichen Frau. Wie er sich gibt, im Einzelnen wie im Ganzen, folgte er keiner Rechnung, sondern seiner Natur, und deshab verletzt nichts an ihm, denn man merkt, daß er nicht anders kann. Auf solche Art erweist sich der Marinelli des Herrn Haase als das Werk eines großen Künstlers, der seiner bedeutenden

Technik ein tüchtiges Stück gründlicher Gedankenarbeit zugesellt hat.

17. März.

Den Vorgang in Max Halbes Drama „Jugend“ metaphorisch zu veranschaulichen, möge eines der schwierigsten Experimente aus dem Gebiete der organischen Chemie behilflich sein. Man nehme, so vorsichtig als tunlich, zwei Gramm doppeltkohlensaures Natron und schütte sie in ein Glas Wasser. Dann nehme man 1.5 Gramm Weinsäure und verfahre ebenso damit. Sogleich wird sich die letztere mit dem Natron verbinden, und die freiwerdende Kohlensäure entweicht unter starkem Schäumen. Also ein Brausepulver? — Ganz recht, ein Brausepulver! Man weiß, daß die beiden Substanzen, auf diese Weise zusammengebracht, unter allen Umständen so und nicht anders aufeinander wirken müssen. Worauf dieser Effekt beruht, wissen wir gleichfalls, aber warum er eintritt, warum beide Stoffe nicht friedlich mit sich auskommen, das hat noch niemand erforscht. Es ist ein Naturgesetz. Geheimnis der Affinität. Punktum!

In einem Pfarrhaus im polnischen Westpreußen lebt Annchen, die Nichte des Pfarrers Hoppe. Der Dichter charakterisiert die Achtzehnjährige wie folgt: „Es ist slavischer Schlag, das Gesicht rundlich, eine warme Fülle des Wuchses, naive Sinnlichkeit, etwas Empfangendes, weich Weibliches, Hingebendes; auch in der Art, wie sie sich trägt, gibt sich etwas Schmiegsames, Wiegsames.“ (Doppeltkohlensaures Natron.) Zu Besuch kommt, frisch vom Abiturienten-Examen, ein Student gleichen Alters: „Hans Hartwig ist blond, mittelgroß, schlank, sehr lebhaft und beweglich mit Ansätzen von Nervosität; in seinem schnellen und

abgebrochenen Sprechen offenbart sich ein heftiger und jäh umschlagender Charakter; alles in allem der Embryo eines modernen Stimmungsmenschen in der Verpuppung des ersten „Fuchssemesters" (Weinsäure). Mit dem Moment, da Jung-Annchen und Jung-Hänschen einander begegnen, lieben sie sich, finden sie sich, verbinden sie sich, gehören sie sich. Ein Schäumen, ein Brausen, und dann ist alles still. Warum beide Menschenkinder nicht friedlich miteinander auskommen, hat noch kein Gelehrter ergründet. Es ist ein Naturgesetz der Jugend. Geheimnis der Affinität. Punktum! Das Wichtigste ist freilich auch hier das Glas Wasser: Corpora non agunt nisi fluida.

In der bürgerlichen Familie ist gewöhnlich dafür gesorgt, daß der Inhalt der blauen Papierkapsel mit dem der weißen nicht allzu nahe in Berührung komme. Dieses entlegene Pfarrhaus jedoch ist wie geschaffen dazu, die beiden heiklen Substanzen aneinander zu bringen. Es ist in jedem Sinne das Heim eines gealterten Zölibatärs, der in seinem Beruf resigniert, in seinen Pflichten duldsam, in seinen Erinnerungen voll Trauer ist, eines Vereinsamten, der fern von der Welt der kleinen Interessen, aber auch fern von der Kenntnis des Allzumenschlichen lebt. An seiner Seite ist das frühverwaiste Annchen herangewachsen, wenig behütet, viel sich selbst überlassen, hungrig nach Wärme, lüstern nach dem Leben, bangend vor der Zukunft, fast das einzige weibliche Wesen in diesem nüchternen Männerhause. Sie ist ein sogenanntes „Kind der Liebe" (der Sprachgebrauch scheint mit dieser Bezeichnung eine sarkastische Kritik der Legitimität zu verbinden), und die Verhältnisse sind derartig, daß sie beständig und vorwurfsvoll an ihre Abkunft gemahnt wird. Weit klarer als unser Pfarrer sieht sein Vikar, ein scharf nach der Wirklichkeit gezeichneter polnischer Kaplan,

die Gefahren voraus, die das heißblütige Mädchen bedrohen. Dieser Gregor von Schigorski ist einer von den jungen Geistlichen, die, in der Schule des Kulturkampfes groß geworden, nichts mehr von der schönen verstehenden und verzeihenden Milde der älteren Priestergeneration besitzen, einer von den Dienern der streitenden Kirche, asketisch und überzeugt, zelotisch, aber ehrlich. Er selbst hat gewiß keine Ahnung davon, daß seine strenge Sorge um Annchen aus einem Quell tieferen Empfindens fließt und daß er die Jungfrau nur deshalb bewegen will, die Braut Gottes zu werden, weil der Gedanke, sie könne einem andern gehören, ihm unerträglich ist. Vergebens warnt und wacht er, als Hans zugleich mit dem Frühling im Pfarrhaus erscheint, aber was vermöchte er gegen ein Naturgesetz auszurichten! Wie zwei reine Flammen fließen die Neigungen der beiden Adoleszenten ineinander, und das Höchste und Heiligste dieser Welt, das seit vielen Jahrhunderten als „Erbsünde" gebrandmarkt ist, die große Offenbarung der Liebe vollzieht sich.

Was nun? Kein Kolophoniumblitz, kein theatralischer Onkelfluch, keine Ächtung und keine Verstoßung. Pfarrer Hoppe ist nicht der Mann, der ein irrendes Geschöpf zum Untergang verdammte. Woher also der Konflikt? Von dorther, von wo das Gefühl stammte, das den jungen Leuten zum Schicksal geworden: aus der Natur. Denn mag auch eine künftige Gesellschafts-Ordnung noch so erfolgreich darauf hinwirken, denen, die einander lieben, die leichteste und früheste Vereinigung zu ermöglichen, — ein Mädchen von achtzehn Jahren und ein Jüngling, nein, ein Junge des nämlichen Alters, werden wohl allzeit ein ungleiches Paar sein. Psychisch und physiologisch. Hans Hartwig erklärt sich wohl bereit, das, was ihn beim Erwachen selber als Schuld dünkt, in der üblichen Weise zu sühnen. Heiraten will er

Muster eines gewandten und diskreten Kammerdieners bemerkbar.

Über die Leistung Ciprianas sagen wir gar nichts mehr. Wie war sie doch gleich? Richtig: eleonorisch! Oder war sie nicht doch etwa dusisch? Wie diese Frau den Charakter der Heldin mit ihrer unbeschreiblichen Kunst ins Licht setzte, wie sie von dem Moment an, da sie die Wirkung von Adhemars Rede über den Nutzen der Ehescheidung von den Gesichtern ihrer Gäste abzulesen sucht, bis zu der feinen, legitimen Orgie im Schlußakt immer liebenswürdig und vornehm blieb, stets Ingénue, niemals Heroine, wie sie in Ton, Rede, Mienenspiel, Gestus und Haltung all ihre Grazie leuchten ließ, wie sie im zweiten Aufzug von der Wirkung ihrer Kunst selber hingerissen, — aber nicht doch, wir wollten ja über Cyprienne nichts weiter bemerken. „Dusisch", das genügt. Oder war es doch nicht vielleicht —?

31. Januar.

Von den beiden Dichtern, die sich fast gleichzeitig um die Aufgabe bemühten: den Stoff des Nibelungenliedes auf die Bühne zu stellen, hat Friedrich Hebbel mit seiner Arbeit den Schillerpreis errungen, aber Richard Wagner hat uns eine wirkliche, in den meisten Stücken befriedigende Lösung des Problems gegeben. Letzterer verdankt diesen Erfolg einem Mitarbeiter von nicht geringer Potenz: dem Komponisten Richard Wagner. Der Dithmarsche stand allein da, stark und zuversichtlich, aber von jedem außer ihm selber von vornherein als ein ruhmvoll Unterliegender betrachtet. Beruht die tiefe Wirkung des alten Liedes auf dem Eindruck des Mythischen, Ungeheuerlichen, Übermenschlichen, das die Entwicklung ungewöhnlicher Schicksale begleitet und

erklärt, — wie sollte es da irgendwie denkbar sein, daß ein Drama unseren Sinnen verdeutlichte, was nur von unserer Phantasie Gnaden leben kann?

Dem Epos glauben wir alles, was es vorträgt: die Offenbarung der alten, gewaltigen Göttersage, die finstere Legende des Nebellandes, die unerhörten Taten, von denen die Gestade der großen deutschen Stromstraßen widerhallen. Dem Drama jedoch glauben wir nur das, was wir sehen. Die Wunder der alten Mären fliehen das Lampenlicht; wer Held und Recke, Gott und Dämon sein will, muß es fein beweisen, und kann er es auf keine andere Art, als daß er davon spricht, und erscheint er vor unseren Augen notwendigerweise als ein Mensch wie wir, so wird keine Macht der Erde imstande sein, uns die grandiose Bedeutung der Personen und Vorgänge fühlbar zu machen. Keine? — Doch: eine! Die Musik! Zu ihr zu denken, wie Heinrich von Ofterdingen es getan, ist uns nicht weniger gegeben, als zu ihr zu träumen. Von ihren Klängen berührt, erwacht die Phantasie, wächst, beflügelt sich, steigt zu den entlegensten Fernen. Ohr und Auge haften nicht mehr mißtrauisch-wachsam an den Gestalten, die über die Szene schreiten. Wir sind gar nicht mehr im Theater, sondern dort, wohin uns das Epos führt: in der Welt des Schrankenlosen, die keiner Wirklichkeit achtet und nichts Unmögliches kennt.

Vielleicht genügt diese flüchtige Andeutung, um zu erklären, weshalb die von den Literaturgeschichten so reichlich überlobten Nibelungendramen Friedrich Hebbels allen Wiederbelebungsversuchen zum Trotz von der Kunst Richard Wagners ebenso einfach wie gründlich umgebracht worden sind. Und Hebbel selbst hat unvorsichtigerweise den Pegel seiner Dichtung genau markiert. In dem einzigen Augenblicke, da auch bei ihm das Zauberreich sich auftut und inmitten eines halbmodernen Schauspiels die Zwerge mit dem Nibe-

lungenhort erscheinen, ermißt man mit erkältender Deutlichkeit den unendlichen Abstand zwischen diesem höfischen Ritterdrama und der gigantischen Gedankenwelt, der es entstammt.

Wie mühsam-oberflächlich übrigens der Dichter bei der Behandlung des Stoffes mitunter vorgegangen ist, dafür gibt es ein, wie uns scheinen will, sehr spaßhaftes Exempel. Im Personen-Verzeichnis des Vorspiels und der Todes-Tragödie figuriert auch Hagens Bruder Dankwart. Er hat in der ersten Abteilung, genau gezählt, dreiunddreißig Worte zu sprechen; im fünften Akt der zweiten fällt ihm jedoch eine große Aufgabe zu. Siegfried entwaffnet sich am Brunnen, Hagen befiehlt, auf die Waffen deutend: „Hinweg damit!", worauf Dankwart sie aufhebt und fortträgt. Sonst hat der Mann in der ganzen langen Szene nicht das mindeste zu tun. Schlägt man nunmehr den Urtext auf, so findet man an der identischen Stelle die Verse:

Do engalt er siner Zühte: den Bogen und daz swert,
Daz truog allez Hagene von im danewert.

Also Hagen selber trug alles „danewert", dannewärts, von dannen, — Hebbel jedoch dürfte statt „danewert" dancwart gelesen haben, und auf Grund dieses Irrtums machte er Hagens Bruder, der, unseres Erinnerns, im ersten Teil der Aventiure gar nicht vorkommt, schon hier zu einer mithandelnden Person, die berufen ist, an Siegfrieds Ermordung durch Beiseiteschaffung der Waffen Anteil zu nehmen.

Emsig-liebevoll nahm die Darstellung sich ihrer Aufgaben an. Als Siegfried erfreute Herr Barthel wieder durch seine schönen Mittel und seinen feurigen Vortrag, der den letzten Winkel des großen Saales erreichte. Nur in wenigen Momenten und dann mehr im stummen Spiel als in der Rede war er eine Kleinigkeit Leutnant — sonst zeigte er soviel schöne und

künstlerisch geläuterte Jugend, daß der Vorgang, wenn er daran teilnahm, einen stärkeren Odem zu gewinnen schien. Die Rolle der Kriemhild ist eine weithin bekannte Leistung unserer trefflichen Heroine. Auch die lyrischen Szenen des blonden Königskindes brachte Fräulein Frank mit einnehmender Anmut zur Geltung. Eine überraschende Partnerin fand sie in der Brunhilde der Frau Keller-Frauenthal, die nun schon seit Jahr und Tag im Verband unseres Theaters steht und die doch erst heut Gelegenheit erhalten hat, ihre tragische Antrittsrolle mit großem Erfolg zu spielen. Für das leichte Fach der Salondamen, das ihr vorzugsweise zugeteilt scheint, nicht immer behend genug, versteht sie es, einen ernsten Charakter zu zeichnen und die stärksten Akzente mit überzeugender Kraft zu verdeutlichen. Sie und Fräulein Frank im Schloßhof vor dem Dom einander bis zur Raserei steigernd, — das gab eine der besten Szenen, die unser Schauspiel seit langem geboten hat.

23. Februar.

Marinelli, wie Friedrich Haase ihn auffaßt, ist von allem Anfang an viel weniger der Diener als der Komplize des Prinzen. Die Vertraulichkeit des Höflings informiert gleich und hinreichend über das Wesen des Herrn. Sie überschreitet niemals die Grenze des Geziemenden, aber sie deutet mit leichten Betonungen, mit halben Gebärden deutlich genug auf den Mangel an Achtung, der von dem einen zum andern geht und von beiden erwidert wird. Nur wenn ein Dritter zugegen ist, wird Marinelli keinerlei Lässigkeit verschulden. Sein Benehmen gegen die übrigen Personen wird durch die Meinung bestimmt, die er von ihrem Rang und von ihrer Wichtigkeit hat. Gegen Appiani ist er gehalten und lau-

ernd, gegen Emilia artig ohne Wärme, gegen Claudia verächtlich-überlegen, gegen Odoardo vorsichtig und besorgt, gegen die Orsina frech. Dabei bleibt er immer Weltmann, der ruhig ist, ohne nichtssagend zu sein, oder lebhaft, ohne unfein zu werden. Seine Bösartigkeit versteckt er; sie perlt gleichsam in ihm, aber sie schäumt nicht über; höchstens daß ein eisiger Blick, den sein Auge verliert, oder der Anflug eines Lächelns, das über sein starres Gesicht irrt, den Abgrund verrät, der sich von einem Ordensstern bedecken läßt.

Was er zu sagen hat, bringt er so ungezwungen vor, als ob der Moment es ihm eingäbe. Nachdruck und Ruhepunkt in der unvergleichlichen Sprache Lessings fügt er mit Bestimmtheit ein, ohne auch nur eine Silbe preiszugeben. Wenn der Dialog ihm Schweigen auferlegt, kann man seinem stummen Spiel immer genau den Grund entnehmen, der ihm den Mund verschließt. Für die Dinge, um die es sich handelt, hat er kein Gefühl; die Hauptsache ist doch nur, daß die Form gewahrt bleibe; am Hofe von Guastalla weiß man alles vorauszusehen, über nichts in Staunen zu geraten und vor keiner Schwierigkeit zurückzuschrecken. Fast wie ein Unbeteiligter, mit einer förmlichen Naivetät der Verruchtheit, schreitet er durch das Drama. Ein Mord? Was liegt daran, wenn nur Marinellis Handschuhe nicht befleckt sind. Eine Verführung? Wie ungebildet doch die Eltern sind, die über solche Bagatelle gleich so laut werden! Die Klagen einer verlassenen Geliebten? Er muß gähnen, so langweilig dünkt ihn der Ausbruch der unglücklichen Frau. Wie er sich gibt, im Einzelnen wie im Ganzen, folgte er keiner Rechnung, sondern seiner Natur, und deshab verletzt nichts an ihm, denn man merkt, daß er nicht anders kann. Auf solche Art erweist sich der Marinelli des Herrn Haase als das Werk eines großen Künstlers, der seiner bedeutenden

Technik ein tüchtiges Stück gründlicher Gedankenarbeit zugesellt hat.

17. März.

Den Vorgang in Max Halbes Drama „Jugend" metaphorisch zu veranschaulichen, möge eines der schwierigsten Experimente aus dem Gebiete der organischen Chemie behilflich sein. Man nehme, so vorsichtig als tunlich, zwei Gramm doppeltkohlensaures Natron und schütte sie in ein Glas Wasser. Dann nehme man 1.5 Gramm Weinsäure und verfahre ebenso damit. Sogleich wird sich die letztere mit dem Natron verbinden, und die freiwerdende Kohlensäure entweicht unter starkem Schäumen. Also ein Brausepulver? — Ganz recht, ein Brausepulver! Man weiß, daß die beiden Substanzen, auf diese Weise zusammengebracht, unter allen Umständen so und nicht anders aufeinander wirken müssen. Worauf dieser Effekt beruht, wissen wir gleichfalls, aber warum er eintritt, warum beide Stoffe nicht friedlich mit sich auskommen, das hat noch niemand erforscht. Es ist ein Naturgesetz. Geheimnis der Affinität. Punktum!

In einem Pfarrhaus im polnischen Westpreußen lebt Annchen, die Nichte des Pfarrers Hoppe. Der Dichter charakterisiert die Achtzehnjährige wie folgt: „Es ist slavischer Schlag, das Gesicht rundlich, eine warme Fülle des Wuchses, naive Sinnlichkeit, etwas Empfangendes, weich Weibliches, Hingebendes; auch in der Art, wie sie sich trägt, gibt sich etwas Schmiegsames, Wiegsames." (Doppeltkohlensaures Natron.) Zu Besuch kommt, frisch vom Abiturienten-Examen, ein Student gleichen Alters: „Hans Hartwig ist blond, mittelgroß, schlank, sehr lebhaft und beweglich mit Ansätzen von Nervosität; in seinem schnellen und

abgebrochenen Sprechen offenbart sich ein heftiger und jäh umschlagender Charakter; alles in allem der Embryo eines modernen Stimmungsmenschen in der Verpuppung des ersten „Fuchssemesters“ (Weinsäure). Mit dem Moment, da Jung-Annchen und Jung-Hänschen einander begegnen, lieben sie sich, finden sie sich, verbinden sie sich, gehören sie sich. Ein Schäumen, ein Brausen, und dann ist alles still. Warum beide Menschenkinder nicht friedlich miteinander auskommen, hat noch kein Gelehrter ergründet. Es ist ein Naturgesetz der Jugend. Geheimnis der Affinität. Punktum! Das Wichtigste ist freilich auch hier das Glas Wasser: Corpora non agunt nisi fluida.

In der bürgerlichen Familie ist gewöhnlich dafür gesorgt, daß der Inhalt der blauen Papierkapsel mit dem der weißen nicht allzu nahe in Berührung komme. Dieses entlegene Pfarrhaus jedoch ist wie geschaffen dazu, die beiden heiklen Substanzen aneinander zu bringen. Es ist in jedem Sinne das Heim eines gealterten Zölibatärs, der in seinem Beruf resigniert, in seinen Pflichten duldsam, in seinen Erinnerungen voll Trauer ist, eines Vereinsamten, der fern von der Welt der kleinen Interessen, aber auch fern von der Kenntnis des Allzumenschlichen lebt. An seiner Seite ist das frühverwaiste Annchen herangewachsen, wenig behütet, viel sich selbst überlassen, hungrig nach Wärme, lüstern nach dem Leben, bangend vor der Zukunft, fast das einzige weibliche Wesen in diesem nüchternen Männerhause. Sie ist ein sogenanntes „Kind der Liebe“ (der Sprachgebrauch scheint mit dieser Bezeichnung eine sarkastische Kritik der Legitimität zu verbinden), und die Verhältnisse sind derartig, daß sie beständig und vorwurfsvoll an ihre Abkunft gemahnt wird. Weit klarer als unser Pfarrer sieht sein Vikar, ein scharf nach der Wirklichkeit gezeichneter polnischer Kaplan,

die Gefahren voraus, die das heißblütige Mädchen bedrohen. Dieser Gregor von Schigorski ist einer von den jungen Geistlichen, die, in der Schule des Kulturkampfes groß geworden, nichts mehr von der schönen verstehenden und verzeihenden Milde der älteren Priestergeneration besitzen, einer von den Dienern der streitenden Kirche, asketisch und überzeugt, zelotisch, aber ehrlich. Er selbst hat gewiß keine Ahnung davon, daß seine strenge Sorge um Annchen aus einem Quell tieferen Empfindens fließt und daß er die Jungfrau nur deshalb bewegen will, die Braut Gottes zu werden, weil der Gedanke, sie könne einem andern gehören, ihm unerträglich ist. Vergebens warnt und wacht er, als Hans zugleich mit dem Frühling im Pfarrhaus erscheint, aber was vermöchte er gegen ein Naturgesetz auszurichten! Wie zwei reine Flammen fließen die Neigungen der beiden Adoleszenten ineinander, und das Höchste und Heiligste dieser Welt, das seit vielen Jahrhunderten als „Erbsünde" gebrandmarkt ist, die große Offenbarung der Liebe vollzieht sich.

Was nun? Kein Kolophoniumblitz, kein theatralischer Onkelfluch, keine Ächtung und keine Verstoßung. Pfarrer Hoppe ist nicht der Mann, der ein irrendes Geschöpf zum Untergang verdammte. Woher also der Konflikt? Von dorther, von wo das Gefühl stammte, das den jungen Leuten zum Schicksal geworden: aus der Natur. Denn mag auch eine künftige Gesellschafts-Ordnung noch so erfolgreich darauf hinwirken, denen, die einander lieben, die leichteste und früheste Vereinigung zu ermöglichen, — ein Mädchen von achtzehn Jahren und ein Jüngling, nein, ein Junge des nämlichen Alters, werden wohl allzeit ein ungleiches Paar sein. Psychisch und physiologisch. Hans Hartwig erklärt sich wohl bereit, das, was ihn beim Erwachen selber als Schuld dünkt, in der üblichen Weise zu sühnen. Heiraten will er

Annchen, wirklich heiraten, selbstverständlich nicht sofort, denn er hat ja kaum erst seine letzten Schularbeiten gemacht, aber später, wenn er ausstudiert und ein Brot hat. Sie glaubt es ihm nicht? Gut, so bleibt er gleich da, wird Landwirt und alles Weitere ergibt sich dann schon von selbst. Der Pfarrer erinnert ihn an seine Eltern, dringt darauf, daß er erst seine Studien absolviere und noch in dieser Stunde abreise, aber wenn er ein Mann von Ehre sei, werde er wiederkommen. Wird er das wirklich? Wir bezweifeln es und dürften ihn nicht einmal hart richten. Was kann er für seinen Charakter? Was ist seiner echten Männchennatur dieses ganze flüchtige Intermezzo? Er geht also, — vermutlich für immer, Räuber, Sieger im Daseinskampf, und doch nicht schlecht und verderbt, bloß jung und unreif.

Und was geschieht mit Annchen? Leider hat es Max Halbe nicht über sich gewonnen, diese Frage unbeantwortet zu lassen. Um den Konflikt gründlich zu lösen, entschied er sich für eine höchst konventionelle Schlußformel: Annchen wird von ihrem halbidiotischen Bruder aus Versehen erschossen. Nun ist das Stück freilich aus, und das Publikum kann beruhigt nach Hause gehen. Schade drum! Die Dichter werden allgemach schon einsehen lernen, daß sie, um für die tiefen Probleme der Zeit und des Lebens das Nachdenken wachzurufen und wachzuhalten, nichts so ängstlich scheuen müßten, als eine von den romantischen Lösungen, mit denen sich bequeme Zuhörer so gern abfinden. Die Wirkung des großen Fragezeichens, das am Ende von „Nora“ steht, ist noch viel zu wenig gewürdigt und verstanden worden.

Dieses interessante, starke und im löblichen Sinne dreiste Drama fand heute bei uns eine Aufnahme, die stellenweise einen Mißerfolg anzukündigen schien. Die bewegenden Szenen brachen sich zwar immer wieder und bis zum Schlusse Bahn, aber in manchen

Augenblicken konnte einem ernstlich um den Abend bangen. Da das Stück anderwärts nachhaltig gewirkt hat, müssen wohl die Darsteller an diesem Ergebnisse schuld sein. Oder die Zuhörer? Oder vielleicht beide? Jawohl, beide, aber eher noch diese als jene. Ein Teil unseres Publikums, durch die tolle Flucht alberner Possen und brutaler Schwänke in seinem Geschmack herabgedrückt, in seinem Urteil verwirrt, weiß sich in die ernste Stimmung einer Dichtung nun gar nicht mehr zu finden. Pfiffe man ein Drama wie die „Jugend" einfach aus, — wir würden die Achseln zucken, aber uns weder wundern, noch aufregen. Entsteht jedoch im Saal eine schallende Heiterkeit, weil in dem Stücke zweimal, — man denke: zweimal! — Kaffee serviert wird, und weiß man sich vor Vergnügen nicht zu fassen, weil man in dem Pfarrhaus zweimal, — man denke: zweimal! — Wein trinkt, und lacht man aus vollem Halse, weil der Kretin auf der Bühne seine epileptischen Anfälle bekommt — nun, so wird man ebenfalls die Achseln zucken und sich erst recht weder wundern, noch aufregen.

24. Oktober.

Von Johann Nestroy ist wenig mehr die Rede. Wenn nicht mitunter noch sein „Lumpacivagabundus" über die Bühne ginge, oder ein Gast wie Herr Schweighofer zu Rollenzwecken auf das vormärzliche Lokalstück zurückgriffe, würde der Name Nestroy kaum noch auf den Theaterzetteln erscheinen. In Wien hatte man vor etlichen Jahren den Versuch gemacht, die bekanntesten Arbeiten dieses Autors dem Publikum in einem Zyklus vorzuführen, es kam jedoch nicht viel heraus dabei. Am besten schien sich, unseres Erinnerns, die Posse „Kampl" kon-

serviert zu haben. Sonst sah man einander an, Zuschauer und Dramatiker, allein man kannte und verstand sich nicht mehr. Impulsive Naturen werden etwas wie Nemesis in diesem Schicksal finden wollen. Denn war es nicht Johann Nestroy, der mit seinem respektlosen Witz, mit seinem zynischen Lachen die Feen und Zauberer der Märchenwelt von der Bühne scheuchte? War er es nicht, der mit seinen Erfolgen dem Dichter des „Verschwender" die tödliche Waffe in die Hand drückte? Und dennoch soll man nicht allzugering von einem Manne denken, von dem immerhin beträchtliche Wirkungen ausgegangen sind.

Nestroy hatte seine Mission. Er war dazu ausersehen, das Wiener Vorstadttheater, das sich tausend Meilen von der Wirklichkeit entfernt hatte, wieder dahin zurückzuführen. Ohne es zu wollen, ja, ohne es zu ahnen, hilft er bereits den Geist ankündigen, den das große Sturmjahr heraufbeschwört. Während die Märchendichter in erträumten Himmeln schwelgten, stellte er seine Stücke direkt in den Tag hinein. Er nahm seine Menschen von der Straße, seine Ideen aus der flüchtigen Stunde. Sie waren doppelt wirksam, weil sie an dem Leben der Zeitgenossen teilhatten, aber sie wurden Moder, als dieses Leben erlosch und ein neues Geschlecht das alte ablöste. Und dies ist der Grund, warum Nestroy vergessen und überwunden ist: er kam und ging mit dem Tage, kein Dichter, aber ein sinnreicher Kopf, kein lenkender Geist, aber ein nützliches Werkzeug, in wenigem bedeutender denn als Schauspieler, in seiner Tätigkeit als Autor jedoch — wenn dies Gleichnis gestattet ist — eine Art Antiseptikum in einer Zeit, die an sentimentalen Fäulnisstoffen überreich war.

Es ist sehr zu verwundern, daß in der Gegenwart, da sich so viele Federn um nichts in Bewegung setzen, noch niemand auf den Einfall geraten ist, sich mit Nestroy zu befassen. Eine Biographie dieses

Mannes müßte ein wenig die Geistesgeschichte seiner Zeit sein, einer interessanten und für die Entwicklung des deutschen Theaters gar wichtigen Übergangsperiode. Außer den dürftigen Daten des äußeren Lebenslaufes weiß man wenig von diesem sanglanten Naturell. Wir selbst kennen nur ein einziges Buch, das bei der Schilderung Nestroys ins Persönliche geht. Es ist dies Karl Haffners „Scholz und Nestroy", eine lockere Sammlung anekdotischer Begebenheiten. Ein neuer und ernsterer Biograph würde tüchtig schaufeln müssen, um sein Material zusammen zu bekommen. Er würde unter anderem auch festzustellen haben, wie viele von seinen Stücken Nestroy einfach dem Französischen entlehnt hat. Wir glauben, die meisten, denn zu jener Zeit war der Weg von den Pariser Bühnen zu den deutschen noch sehr weit und das französische Vaudeville war unerschöpflich. Das waren schöne Tage für die literarischen Diebe.

Vermutlich wird auch der heute zur Aufführung gelangte Schwank „Einen Jux will er sich machen" auf ein fremdes Original zurückzuleiten sein; die Situationskomik darin deutet auf die Beweglichkeit der Pariser Szene hin, wenn sich Nestroy auch bemüht hat, durch eigene Zutaten und scharfe Lokalisierung diesen Ursprung zu verwischen. Heut noch in irgend ein Verhältnis zu diesem Stück zu gelangen, zu seinem Humor und seinem Geschmack, scheint uns ein Ding der Unmöglichkeit. Einzelheiten wirken, wenn Nestroys Witz ins Allgemeine zielt, wenn er seine frechen Beobachtungen anstellt, — sonst aber ist aus dem Lächeln, das dermaleinst die Vorvorderen erfreute, für die Menschen von heut eine Fratze geworden. Freilich, wer lachen will, weil er sich fest vorgenommen hat, dem Gast zu Ehren nichts krumm zu nehmen, kann auch über diese alte Komödie lachen, und Herr Schweighofer, ließ es weder an Kunst noch

an Übertreibung fehlen, um die Stimmung des sehr zahlreich erschienenen Publikums festzuhalten. Aber wenn auch nur zehn von allen Zuschauern sich aufrichtig befriedigt gefühlt haben, als sie das Theater verließen, verpflichten wir uns, das greisenhafte Stück das nächste Mal bis zu Ende anzuhören. Man kann sich mit ruhiger Überlegung schwerlich einer größeren Fatalität aussetzen wollen.

7. November.

Zwischen dem abfälligen Urteil der Berliner und dem beifälligen der Wiener Zuhörerschaft als Unparteiischer hübsch in der Mitte zu sitzen, ist für ein drittes Theaterpublikum nicht ohne Reiz. Man kann sich dabei wie Dickens' „Herr auf dem Feldstuhl" vorkommen, der ein Vergnügen daran fand, den heftigsten Streitigkeiten mit der reinen Freude des unbeteiligten Beobachters beizuwohnen. Unser Fall ist freilich an und für sich nicht sehr aufregend, und um die Frage, ob Sudermanns „Schmetterlingsschlacht", — gab es jemals einen mißtönenderen und gequälteren Titel? — ein besseres oder ein schlechteres Stück sei, wird sich ernstlich niemand erhitzen mögen, denn die literarische Leidenschaftlichkeit von ehedem mit ihren zeternden Kampfrufen und Parolen hat sich für eine Weile auf allen Seiten erheblich abgekühlt.

Das neue Stück scheint uns Herrn Sudermann bei der Erprobung eines neuen Verfahrens zu zeigen. Er mischt nicht mehr Rosenrot mit Grau, die Romantik mit der Alltäglichkeit, sondern versucht, mit dieser allein die Erfordernisse seines Dramas zu bestreiten. Er verzichtet damit zwar auf den unfehlbar wirkenden Zauber des Gegensatzes, dem er vieles zu danken hat, aber es könnte ihm schon gelingen, auch auf die-

sem enger umschriebenen Gebiete Menschen glaubhaft zu machen, Leidenschaften zu schildern, Spannungen hervorzulocken. Leider begeht er, indem er das Gebiet des Romans verläßt, einen Kunstfehler. Wenn man das Wirkliche vergegenwärtigen will, das jeder von uns aus nächster Nähe kennt, darf man nicht Verhältnisse erfinden, die außerhalb jeder Möglichkeit liegen. Wo es sich um die Märchen der Dichter handelt, sind wir vertrauensvoll wie die Kinder, allein in bezug auf die alltäglichen Dinge dieser Welt lassen wir uns nichts einreden, die kennen wir, da verstehen wir keinen Spaß. Mit dem Romantischen also hat Sudermann gebrochen, das Unwahrscheinliche jedoch hat er beibehalten, und vergebens bemüht er sich, uns zu überzeugen, daß die Voraussetzungen seiner dürftigen Handlung ebenso aus dem wirklichen Leben stammen, wie die zwei oder drei Figuren, die er mit Glück daraus hervorgeholt.

Unwahrscheinlich ist die Existenz der ganzen Familie Hergentheim, wie er sie darstellt, und geradezu komisch in seiner Unhaltbarkeit ist das Verhältnis zwischen Else, dem ältesten Sprößling dieser Familie, und dem Sohn des reichen Fabrikanten Winkelmann. Selbst wenn eine passendere Kraft als Fräulein Gündel die junge Witwe gespielt hätte, würde kein Mensch begreifen, aus welchem Grunde sich der junge Mann mit dieser Person verlobt. Das Stück beruht aber auf dieser in nichts motivierten Beziehung, und so bekommt alles, was sich daraus ableitet, von selbst einen Zug ins Schiefe und Seltsame. Eine Erklärungsszene im ersten Akt, in der wir Max vielleicht als erotisch stark beeindruckbare Natur kennen gelernt, hätte diesen Mangel mildern, aber nicht beseitigen können. Wir haben es mithin in diesem Stück mit einer Darstellung der Wirklichkeit zu tun, über die wir schon in den ersten fünf Minuten den Kopf schütteln.

Sudermanns Lieblingsmotiv, die Heimkehr irgendjemandes irgendwohin, springt auch in der neuen Komödie auf. Der Handlungsreisende Keßler kommt von seiner großen Tour zurück und bringt dadurch den Vorgang in Fluß. Den Vorgang? Nein, im Grunde bloß eine Szene. Else, eine reifere Entwicklungsform von Sudermanns Alma, empfängt, weil sie ein Familienfest nicht besuchen darf, ihren alten Liebhaber Keßler; Max überrascht sie, errät die Unwürdigkeit der jungen Frau und verlobt sich mit Elsens Schwester, Rosi, der talentvollen Schmetterlings-Malerin, die ihn längst liebt und als das einzige anständige Mitglied der Familie Hergentheim gelten kann.

Da in dem Stück schlechterdings nichts geschieht, muß um so mehr darin gesprochen werden. Man weiß, Sudermann versteht zu reden. Dennoch ist der Dialog diesmal ein sehr ungleichmäßiger, und stellenweise hat man den Eindruck, als sei an der Komödie mit großer Hast und wechselnder Stimmung gearbeitet worden. Ganz neu ist die Art der Aktschlüsse, die der Autor in Anwendung gebracht hat. Dreimal schneidet der Vorhang mitten in eine unfertige Szene hinein. Noch haben die Leute da oben ungeheuer viel zu sagen, zu erklären, zu antworten, aber da nützt nichts, der Akt ist aus, Vorhang herunter.

Gut, Herr Sudermann verschmäht es, die talentlosen Possenfabrikanten zu kopieren, die mit einem burlesken Schlußeffekt einen ganzen Aufzug zu retten pflegen, aber in dem Bestreben, einfach zu sein, gerät er in ein anderes Extrem. Ebensowenig wie man jemanden mitten in einer angelegentlichen Unterhaltung plötzlich stehen läßt, ohne sich von ihm zu empfehlen, ebensowenig geht es an, auf der Bühne eine Situation mit Mühe herbeizuführen und sie mit einem Male ohne jeden wahrnehmbaren Grund im Stiche zu lassen. Der Aktschluß hat im Theater-

stück seine Bedeutung; er ist wie der Punkt nach einem Satze; er bringt etwas zu Ende: einen Gedanken, eine Stimmung, ein Geschehnis. Die neue Komödie, als Ganzes betrachtet, ist eigentlich weniger ein Drama als ein Gemälde, ein Sittenbild, eine Aneinanderreihung gut gesehener Züge aus einem bestimmten Lebenskreise. Sie führt eine Familie aus dem bürgerlichen Proletariat vor, eine Mutter, die ihre Töchter auf den Mann dressiert, und diese Töchter, die bereit sind, sich an jedermann für eine anständige Versorgung zu verkaufen. Lug und Trug und alles Gemeine gilt auf diesem Sklavenmarkt, der übrigens in unserer Gesellschaft bekanntlich nicht bloß von der Not und Armut beschickt wird. Diese Zustände einmal scharf zu fassen, war ein löbliches Vorhaben, und die Courage, mit der Sudermann den heiklen Stoff angriff, soll ihm gern angerechnet sein.

26. November.

Ludwig Fulda hat mit seiner Parodie auf den Typus der unverstandenen Frau, dem dreiaktigen Schwank „Die Kameraden", auch bei dem Publikum seiner Vaterstadt und trotz aller Empfänglichkeit der Sonntagslaune kein rechtes Glück gehabt. Nach jedem Aktschluß wurde der lebhaft einsetzende Beifall durch Laute des Mißvergnügens beeinträchtigt, die, ohne sehr geräuschvoll zu sein, doch vollständig genügten, allsogleich die Ruhe herzustellen. Im Verlaufe der Vorstellung und besonders im dritten Aufzug wußte man schließlich nicht mehr, worüber eigentlich gelacht wurde: über das Stück, oder auf Kosten des Stücks. Mitunter ging es wie ein Hauch der Ironie durch den Saal, nicht scharf und bösartig, nein, geduldig und harmlos, eine Art Gegenkundgebung derjenigen Hörer, die nicht geneigt waren, sich

ihren Feiertag verärgern zu lassen, die aber doch auch wiederum nicht Lust hatten, so ohne weiteres als Komplizen des Autors zu gelten.

Das Wohlwollen war offenbar vorwiegend, und diese Stimmung ist aufrichtig zu loben, denn wir sehen nicht ein, weshalb ein Autor, dem sein Publikum schon so viele vergnügte Abende verdankt, nicht auch einmal das Recht haben sollte, eine schlechte Komödie zu schreiben. Und gut ist sie wirklich nicht, schon unter dem bloßen Gesichtspunkt ihrer lediglich dramatischen Eigenschaften betrachtet. Nie, und selbst nicht in seinen Anfängen, haben wir Fulda so unsicher, so gequält, so redselig und leider auch so seicht gesehen, wie in diesem Stücke. Von Grund aus auf einen falschen, grellen Ton gestimmt, artet die Novität in allem aus: in den Figuren, in den Vorgängen, in den Gesprächen. Die einzelnen Szenen, die häufig, statt die Handlung fortzuleiten, bloß die Tendenz illustrieren, finden kein Ende und ermüden durch die Gleichförmigkeit ihres Inhalts; das Vielerlei, das sich äußert, und das Geringe, das sich ereignet, erkältet durch seine Übertriebenheit, und fast sämtliche Personen benehmen sich genau so, wie sich ein zurechnungsfähiger Mensch im wirklichen Leben noch niemals benommen hat.

Also Fehlgriffe auf allen Seiten, wie es eigentlich in der Natur der Dinge liegt, denn die Irrtümer des Talents wurzeln in der Regel viel tiefer, als die des Handwerks. Uns aber hat das ganze Stück weh getan, nicht weil es technisch mißglückt ist, sondern weil Fulda darin tief zu der reaktionären Strömung des Tages hinabsteigt, weil er, ein Dichter!, gemeinsame Sache zu machen scheint mit dem Mob in Seidenhüten, und weil er ein gar ernstes Problem nicht mehr zu durchdringen trachtet, sondern sich begnügt, es ins Lächerliche zu ziehen. Seit wir diese Verhöhnung der unverstandenen Frau miterlebten,

respektieren wir die Dramatiker, die von einem Witz auf die Schwiegermütter ihr Dasein fristen.

27. Dezember.

Karl Niemanns Begabung, wie sie sich in dem neuen, dreiaktigen Lustspiel „Wie die Alten jungen" offenbart, zeigt ihre bedeutendste Seite in der Kunst der Charakteristik. Darin ist er von allen verschieden, die seit vielen Jahren ausgezogen sind, die deutsche Bühne zu erobern. Er weiß Menschen durch die Zusammenfassung einer Reihe bezeichnender Einzelheiten derartig zu schildern, daß man von ihrer Art und ihrem Wesen ein scharf umrissenes Bild erhält. Er könnte bei den Engländern des vorigen Jahrhunderts, etwa bei Sheridan, in die Schule gegangen sein, so wichtig und richtig erscheint es ihm, eine Person durch das zu charakterisieren, was sie tut, nicht durch das, was man von ihr sagt oder was von ihr auf dem Theaterzettel steht. Alle Personen seines Stücks bis auf die ganz passiven beiden Mädchen, die bloß die Aufgabe haben, da zu sein, sind in den Hauptzügen, oder doch wenigstens in einer Richtung ihres Wesens, mit sicherem Auge angeschaut und mit geschickter Hand festgehalten. Sie brauchen keine Mittelsperson, jeder trägt sich selber vor, sie sind lebendig und wahr.

Als der erste unter den Neueren, der auf der Bühne den Versuch gemacht hat, die Kunst sorgfältiger Charakterzeichnung wieder zu begründen, kann Gerhart Hauptmann gelten, aber indem er den „Kollegen Crampton" schuf und in den Helden und dessen Schicksale sich angelegentlich vertiefte, geriet er mit der Ökonomie des Theaters so sehr in Konflikt, daß alle anderen Personen der Dichtung völlig leer ausgehen mußten. Karl Niemann greift das Pro-

blem schon rationeller an; er versteht es, innerhalb der hundertfünfzig Minuten, über die er während eines Theaterabends verfügt, eine ganze große Reihe von Menschen deutlich zu kolorieren; dafür jedoch muß er, weil er seine Zeit für diese Aufgabe verbraucht, eine andere Notwendigkeit des Dramas ganz vernachlässigen: die Handlung. Die Gabe, ein gutes Theaterstück zu schreiben, wird immer auf der Fähigkeit beruhen, zwischen den drei Erfordernissen: Vorgang, Menschenschilderung und Sprache klug zu vermitteln.

Niemanns Lustspiel löst sich in einige gut stilisierte Szenen auf, in die Begegnung einer Anzahl von Leuten, die uns interessieren, weil sie nicht mit der Patrone gemalt, sondern mit kundiger Hand ausgepinselt sind. Die Handlung des Stückes ist nicht der Rede wert. Der Erbprinz von Dessau zwitschert, wie sein Vater gesungen, der die Annaliese geheiratet hat. Auch er liebt ein Bürgermädchen, aber das Präjudiz ist schon geschaffen und eigentliche Hindernisse setzen sich seiner Neigung nicht in den Weg. Der Markt von Dessau ist längst hoffähig geworden; der Erbprinz selbst ist bereits fürstliches Mulattenblut, und er braucht keinen ernstlichen Kampf zu führen, um eine Linie von durchlauchtigen Terzeronen zu begründen. Daher kommt es, daß das Stück durch lange Strecken hin sehr wenig unterhaltend ist. Der erste Akt ist eine bloße Orientierung über die Personen und Zustände; der zweite führt das Verhältnis zwischen dem alten Dessauer und dem Haupt seiner frondierenden Bürgerschaft näher aus; der dritte behandelt mit allerdings hervorragendem Talent das Familienleben im fürstlichen Schloß, und der vierte löst eine kleine und sehr versteckte Intrigue auf gar simple Weise. Das meiste, was geschieht, hat nicht dramatischen, sondern anekdotischen Zuschnitt, und was es von Heiterkeit enthält, stammt vorwiegend aus den trivialen Kraftausdrücken, in denen sich der alte Fürst zu be-

wegen liebt. Dagegen muß anerkannt werden, daß das Lustspiel mit ungewöhnlicher Prägnanz ein Stück alter Lokalgeschichte vergegenwärtigt und die kleine Residenz des vorigen Jahrhunderts vorzüglich abkonterfeit.

1895

8. Februar.

In den beiden ersten Akten des „Verschwender" ist Raimunds Valentin der echte Sohn des alten Staberl. Er ist zugleich albern und zugleich verschmitzt wie dieser, und Beschränktheit und Mutterwitz mischen sich bunt in seiner vorlauten „Goschen". Für die geringe Bedeutung, die sie im Anfang besitzt, und für die wenigen Auftritte, die ihr eingeräumt sind, ist diese Figur kompliziert genug. Die Künstler, die sie darstellen, pflegen ihren wirksamsten Grundzug zu betonen und sie mehr oder minder drastisch im Thaddädl-Stil durchzuführen. Mit guter Einsicht; denn sie sichern damit dieser Nebenrolle, die später so wichtig wird, die Aufmerksamkeit des Hörers und verklären den Ernst des Hauptvorgangs durch die harmlose Lustigkeit ihrer Intermezzi.

Herr Dreher, der heut den Valentin gab, dämpfte die starken Farben der Gestalt so geflissentlich ab, daß er förmlich wie ein Unbeteiligter bis an den dritten Akt gelangte. Er war zurückhaltend, gesammelt, eher nachdenklich als ausgelassen, ein Philosoph in scharlachroter Livree, aber nicht der Valentin des „Verschwender", wie er seit sechzig Jahren mit Recht typisch geworden. In der Hauptszene im dritten Aufzug, dort, wo der Tischler seinen Herrn erkennt, war die Einfachheit des Gastes von guter Wirkung. Freilich durfte man nicht an Girardis Valentin denken, der diese Szene ebenfalls mit wenigen Lauten und Gebärden vorbringt und sie dabei zu erschütternder tragischer Höhe hebt.

Unsere alte Anregung, man möge das Stück durchwegs im Kostüm der dreißiger Jahre spielen,

wiederholen wir abermals. Die Dichtung mit ihrem Märchenzauber verlangt es, sie schreit danach, denn so dauernd ihr Gehalt ist, so wurzelt sie in allem Äußern doch tief in ihrer Zeit, und es berührt von Anfang bis zu Ende wie eine grelle Dissonanz, wenn man wahrnimmt, wie die Menschen, die in Geist und Worten so weit von unserer Gegenwart entfernt sind, ahnungslos die Kleider der jetzigen Mode tragen.

16. März.

Die Novität des heutigen Abends, das fünfaktige Trauerspiel „Königsleid" von Emil Claar spielt dort, wo das Märchendrama mit Vorliebe sein Zelt aufschlägt: im Orient. König Omru ist der Held des Stückes, ein junger Fürst, der sich inmitten höfischer Verderbnis einen noblen Sinn und eine reine Seele bewahrt hat. In der Art, wie er sein Verhältnis zum Volke auffaßt, tritt er in Widerspruch zu seinem Vetter, dem Prinzen Abbas, der, selber nach der Krone strebend, die Absichten des Königs listig oder trotzig zu durchkreuzen trachtet.

Gleich die ersten Szenen beleuchten diesen Gegensatz. Aus einer von Hungersnot heimgesuchten Provinz ist ein Zug von Notleidenden im Anmarsch, die des Königs Hilfe erflehen wollen. Während Abbas die Ansicht vertritt, man solle diese Landstreicherschar mit Gewalt von den Toren der Residenz fernhalten, ist der König entschlossen, sie zu empfangen, ihre Klagen anzuhören und ihr Elend zu mildern. Dabei stellt sich heraus, daß die reiche Unterstützung, die er schon früher dem darbenden Landesteil zugewiesen, niemals den Ort ihrer Bestimmung erreicht hat, weil Gold und Vorräte unterwegs vom Prinzen Abbas abgefangen wurden. König Omru zeigt nun seinen Untertanen nicht bloß, daß er ein Herz für ihre

Leiden und ein Gefühl für seine Pflichten hat — er wird ihnen noch einen höheren Beweis seiner Sinnesart geben, denn er verkündet ihnen, daß er gewillt sei, auch im Glück zu ihnen hinabzusteigen und ein Mädchen, das er liebt, ein Mädchen aus dem Volke, als eheliches Gemahl auf den Thron seiner Väter zu setzen. Da wir vorher erfahren haben, daß die Schwester des Prinzen Abbas, Zobira, den König liebt und seine Frau zu werden hofft, entläßt uns der erste Akt mit dem Ausblick auf einen starken Konflikt, auf schwere Verwicklungen und Kämpfe.

Der zweite Aufzug gewährt dem Schicksal des Fürsten noch eine letzte, freundliche Rast. Gita, die Heldin, tritt in die Handlung. Sie ist eine Gärtnerstochter und ahnt nicht, daß Omru der Herr des Landes ist. Das Idyll ihres Lebens, die Innigkeit ihrer Liebe, die Sorge um den Teuren, der so seltsam lange fernbleibt, — alle diese lyrischen Motive werden anschaulich ausgeführt. Endlich aber erscheint Omru, und jetzt ist auch der Augenblick gekommen, da er dem Mädchen entdeckt, wer er ist und daß er sie zu seiner Königin erkoren habe. Noch einmal nimmt er Abschied von Gita, aber nur um alles für ihren Empfang vorzubereiten und sie mit fürstlichen Ehren nach dem Schloß einzuholen. Im dritten Akt sehen wir, wie Prinz Abbas den Widerstand gegen den König organisiert. Den Hauptsitz der Opposition bildet der Staatsrat. Die Vorführung dieser Körperschaft entbehrt gewiß nicht des aktuellsten Interesses, dennoch scheint der Einfall, ihr einen wichtigen Anteil an der Handlung zuzumessen, nicht sehr glücklich gewählt, weil der politische Charakter des Orients die Despotie ist und weil das Märchen, so frei es sonst mit der Wirklichkeit walte und schalte, bestimmten feststehenden Tatsachen nicht direkt widersprechen soll. Zuerst ist es Abbas, der wenig ehrerbietig und sogar dreist den König warnt, die Bettlerin auf den Thron zu er-

heben. Eine große Szene zwischen Omru und seiner Mutter, der Königin Walide, ist anfänglich auf den gleichen Ton gestimmt. Die besorgte Frau erinnert ihren Sohn daran, daß Abbas seinen Vater in den Tod und seinen älteren Bruder in die Verbannung getrieben. Wie gefährlich sei es daher, dem Arglistigen einen neuen Anlaß zur Feindseligkeit zu geben! Der König jedoch weigert sich, seiner Liebe zu entsagen. Er führt seine Sache so beredt, daß es ihm gelingt, die Mutter zu rühren und ihren Segen zu erlangen. Nunmehr sinnen beide auf Mittel und Wege, sich vor Abbas' Anschlägen zu schützen. Dabei wird man nicht umhin können, zu bedauern, daß weder der König noch seine Mutter in diesem bedeutsamen Moment auf der Höhe der Situation stehen. Gewillt, die Macht der Waffen auch für sich anzurufen, zögern sie mit klugen und energischen Maßnahmen so lange, daß diese Fahrlässigkeit ihr Los und den Sieg des Gegners entscheidet. Der Staatsrat tritt zusammen und votiert wider den Heiratsplan des Königs. Prinz Abbas bringt seinem Neffen diesen Beschluß zur Kenntnis und droht mit Thronentsetzung. Eine heftige Aussprache zwischen der Königin-Mutter und Abbas beschließt den Akt.

Der vierte Aufzug spielt zunächst wieder bei Gita, die durch einen schlimmen Traum auf das nahende Unheil vorbereitet worden. In einem hübschen Gedicht gibt sie der Sehnsucht nach dem Geliebten Ausdruck. Sodann bringt ein Bote dem zu Gita eilenden König die Kunde, Abbas sei statt seiner zum Herrscher ausgerufen und er selbst zum Tode verurteilt. Feindliche Krieger nahen, den König wie ein Wild zu jagen und ihn gefangen zu nehmen. Er entgeht ihnen, und als er vernimmt, daß Gita fortgeschleppt und nach dem Palast gebracht sei, bewegt er die wenigen Getreuen, die ihm geblieben, das Schloß anzugreifen, um seine Braut zu befreien. Der Sturm

ist mißlungen; Omru schmachtet im Kerker und harrt des Todes. Abbas' Schwester, Zobira, tritt zu dem Verurteilten und erklärt sich bereit, ihn zu retten, mit ihm zu fliehen. Omru weist dies Anerbieten zurück, und während die Zurüstungen zu seiner Hinrichtung betrieben werden, nimmt er Abschied von seiner Mutter. Dann bittet er Gita, die ebenfalls herbeigebracht worden, daß sie ihm, wie einst den Labetrunk im Walde, auch jetzt den verhängnisvollen Becher reiche. Sie erfüllt seinen Wunsch, ohne zu ahnen, daß das Gefäß Gift enthalte. Kaum hat der Unglückselige den Tod getrunken, so bringen Boten die Meldung, daß Omrus älterer Bruder mit seinem Heer Abbas geschlagen habe und siegreich vorrücke. Als Gita den Geliebten sterben sieht, nimmt auch sie Gift und endet an seiner Seite.

Sucht man in dem Stück nach einem führenden Gedanken, so wird sich dieser etwa wie folgt ausschälen: Anspruch auf allgemeines Mitleid haben auch die Könige, von denen wir Nichtkönige zu glauben pflegen, daß ihr Gewerbe, mit so manchem bürgerlichen verglichen, nicht ohne Reiz und Vorteil sei. Ursprünglich jedoch scheint dem Autor eine weit präzisere Fassung seiner Idee vorgeschwebt zu haben. Daß ein König Krone und Leben verliert, ist an und für sich kein Vorgang, der dem Gesetz gewöhnlicher Menschenschicksale widerspräche. Tragisch dagegen erscheint es, daß derselbe Mann, der anscheinend die höchste Machtfülle in sich vereinigt und fast göttlicher Ehren genießt, manchmal ärmer und hilfloser ist, als der letzte von denen, die ihn beneiden. Wenn also Omru seine Gita liebt, so entsteht Königsleid nicht dadurch, daß der Fürst einem Verbrechen zum Opfer fällt, sondern daß er von äußeren Umständen gezwungen wird, selber auf das Glück seines Lebens Verzicht zu leisten. Nicht der Kontrast zwischen Größe und Fall, sondern die Gleichzeitigkeit von Macht und Ohnmacht bezeich-

net das besondere Moment im Geschick der Könige. Im zweiten Akt hat der Verfasser in einem Gespräch zwischen Omru und seiner Geliebten dieses Los der Fürsten gut gekennzeichnet; aber er begnügt sich, darüber Klage zu führen, statt es am lebendigen Beispiel zu beleuchten.

19. März.

Als Porzia im „Kaufmann von Venedig“ eröffnete Fräulein Isabella Dubois vom Krefelder Stadttheater heute ihr Gastspiel. Die Künstlerin besitzt die Statur, die den jugendlichen Heldinnen vorgeschrieben, und ist noch um eine Nuance blonder, als Bassanio die Erbin von Belmont schildert: „Ihr sonnig Haar wallt um die Schläf' ihr wie ein goldnes Vließ“. Die dunklen Augen treten in wirksamen Gegensatz zu dieser Helle. Nicht förderlich dagegen sind dem Eindruck ihrer Erscheinung die stark markierten Gesichtszüge, durch die auch der so wichtige Reiz einer anziehenden Mundbildung beeinträchtigt wird.

In den Szenen mit den Freiern zeigte sich Fräulein Dubois als routinierte Schauspielerin, die ihre Rolle kennt, weiß, was sie sagt, in Darstellung und Rede das meiste richtig trifft, ohne doch durch irgend einen besonderen Charme zu erwärmen. Porzias Fröhlichkeit blieb äußerlich, aber der einzige ernste Ton, den sie anschlägt, dort wo ihr Bräutigam Antonios Notbrief empfängt, mahnte doch den Hörer, sein Urteil über den Gast nicht zu überhasten. Die Gerichtsszene gab dieser Vorsicht Recht, denn hier bewies Fräulein Dubois, daß sie mehr kann, als die früheren Plauderszenen hatten erwarten lassen. Die Maske des Doktor Balthasar verbarg ihr Gesicht; ihre klangvolle Altstimme kam der Fiktion der Dichtung

zu Hilfe und beherrschte den Vorgang; ihr Spiel war einfach und fesselnd, der Beifall, der diesem Auftritt folgte, wohlverdient. So fand man in Porzia noch zu guterletzt einige von den Zügen wieder, die einst Frances Anne Kemble, die große englische Darstellerin, in das Lob vereinigt hatte: „Porzia ist für mich das Ideal der vollkommenen Frau: nobel, einfach, bescheiden, rein, treu, ehrerbietig, gläubig, voller Possen, sympathischer als die anderen, das Weib der Weiber."

27. März.

In der kurzen Zeit, seit man angefangen, sich mit Heinrich von Kleist ernstlicher zu beschäftigen, hat des Dichters „Prinz von Homburg" der literaturgewerblichen Exegese schon genug Kopfzerbrechen verursacht. Dieses Mühsal dürfte andauern, bis man sich endlich entschließen wird, einzusehen oder zuzugeben, daß das Genie nicht notwendig über den Fehlern der Stümper stehe und daß sich in Kleists letztem Drama wirkliche Schönheiten mit wirklichen Mißgriffen auf das innigste mischen.

Die Schwierigkeit solcher Überwindung soll nicht unterschätzt werden, denn wer einem großen Geiste Apostelдienste leistet, wird schon um seiner selbst willen, zur Rechtfertigung der aufgebotenen Zeit, Plage und Gründlichkeit geneigt sein, nicht bloß die Vorzüge seines Helden laut zu verkünden, sondern auch die Schwächen als bedeutsam oder wenigstens als geheimnisvoll anziehend hinzustellen. Nach unserem Dafürhalten ist der „Prinz von Homburg" nichts weniger als eine Problemdichtung. Der Gestalt des Prinzen war Kleists ganze Seele zugewendet; sie war ihm zum Widerspiel seines eigenen Lebens und Leidens geworden: ein Jüngling, der das Höchste ersehnt

wie ein Poet, der Taten vollbringt wie ein Heros, der schuldlos unterliegt wie ein Stiefkind des Schicksals und der sich vor dem Tode entsetzt, freilich nicht wie das Beste in ihm, der preußische Offizier, sondern bloß wie ein gewöhnlicher Mensch. Denn schon kämpfte er selber mit dem Gedanken: Sterben, Schlafen, — Schlafen, vielleicht auch Träumen, und noch erfüllte ihn der Anblick des offenen Grabes mit Grausen. Und auch lieben konnte der Dichterprinz, lieben gleich dem holden Käthchen, und wie diese ihr Inneres unter dem Fliederbusch preisgibt, enthüllt jener gleich am Beginn unter der Eiche in einer Art von hypnotischem Zustand die versteckten Regungen seines Herzens. Nur ist er älter und am Ende auch müder als die Heilbronnerin, denn sein Gefühl trotzt nicht dem Tode, sondern verlischt vor ihm.

Gar herrlich wächst die edeltraurige Figur empor, und indem Kleist alles, was er selber war und besaß, in sie hineinlegte, behielt er nur noch für eine Reihe von Nebenrollen das Interesse des Beobachters und Künstlers übrig. Die wichtigste Partie jedoch, von der die Handlung allein abhängt, die des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, glitt ihm völlig aus der Hand. Hier sind die Hauptzüge flüchtig, unlogisch, widerspruchsvoll, verwirrend, und wenn Hans von Wolzogen diesen Charakter dadurch zu erklären sucht, daß er annimmt, das Stück sei eigentlich ein Lustspiel und der Fürst führe von Anfang an eine Komödie auf, so beweist Heinrich Bulthaupt mit nicht geringerem Scharfsinn, wie unberechtigt und haltlos diese Annahme in Beziehung auf Sinn und Gang der Dichtung, wie nicht minder auf die Zeichnung des Prinzen sei. Warum nur ist noch kein witziger Kopf auf den Einfall geraten, der Kurfürst selber liebe die Prinzessin von Oranien und geheime Eifersucht treibe ihn an, den Prinzen dem Richtschwert zu überantworten, dem einzigen Mittel, das nie versagt?

Unter diesem sonderbaren Mißverhältnis litt von jeher die dauernde Bühnenwirkung des Dramas, und auch die heutige Aufführung machte davon keine Ausnahme, so sehr auch die immer zunehmenden starken Spannungen des Vorgangs das Publikum zu lebhafterer Anteilnahme nötigten. Unser Theater hatte für die Dichtung das möglichste getan; Einsicht und Geschmack waren am Werk gewesen, und nur zwei erheblichere Versehen machten sich bemerkbar. Das eine sofort am Anfang: der Prinz von Homburg liegt in seinem mysteriösen Schlummer; der kurfürstliche Hof umringt ihn, und anstatt leise zu sprechen oder zu flüstern, weil doch niemand einen so seltsamen Schläfer wecken will, erhebt alles mit besonderer Anstrengung die Stimme. Ganz verpfuscht außer in der bildlichen Anordnung war die Schlachtszene des zweiten Aktes, in der sich die brandenburgischen Heerführer so sehr überschrieen, daß sie völlig unverständlich und zumeist heiser wurden. (Anmerkung für Darsteller: der Schauspieler fängt an, Künstler zu werden, sobald er starke Affekte durch den Ausdruck der Rede verdeutlicht, nicht bloß durch die Kraft seiner Lungen. Und das Geschick der Regie beruht mit darauf, daß sie auf die klare Gliederung, auch der bewegtesten Auftritte, peinlich Bedacht nimmt.)

4. Mai.

Nach der Darstellung, die Giacosas Drama „Tristi amori“ vor drei Jahren bei uns gefunden hatte, lag sein Schwerpunkt im Schicksal des Liebespaares, das alle Qualen und Erniedrigungen einer hoffnungslosen Neigung durchhastet und mit jener mitunter auflodernden, aber immer wieder gewaltsam unterdrückten Glut, in deren Wiedergabe Herr Wallner vortrefflich war, den harten Kampf zwischen

Gefühl und Pflicht vor Augen führt. Heut war das Paar, von dem bloß noch Fräulein Gündel an die frühere Aufführung erinnerte, aus der Mitte der Handlung geschieden, und Advokat Scarli, der beleidigte Gatte, der damals kaum recht in Betracht kam, nahm, von Herrn Sonnenthal gegeben, seinen Platz ein. Dadurch traten die Formen und Maße des Stücks, seine Vorgänge und Charaktere in ein neues Verhältnis zueinander. Früher war die Sympathie bei den Liebenden, heut war sie bei dem betrogenen Manne; der vormalige Darsteller des Advokaten entschuldigte jene, der jetzige stellte sie an den Pranger. Denn wer es über sich gewinnt, so viel Güte, Hingebung und Liebenswürdigkeit zu verraten, wie der Gast sie für diese Rolle aufbietet, geht in seiner Unwürdigkeit vielleicht sogar über die Grenze hinaus, die der Autor in der Absicht seiner Dichtung festgehalten wünschte. Aber auch in dieser veränderten Beziehung der Kräfte zueinander machte das Drama heute Eindruck; seine Vorzüge haben sich frisch erhalten, und die wahrhaft glänzende, vorbildliche Szene des zweiten Aktes, in der sich die Schuld des Liebespaares mit Hilfe der feinsten psychologischen Mittel wie von selbst verrät, breitet sich schützend über die Schwächen des nachlassenden dritten Aufzugs.

29. Juni.

Um das freiwerdende Fach der Bonvivants und jugendlichen Charakterdarsteller bewarb sich heut als Bolz in den „Journalisten“ Herr Arthur Bauer, der bisher dem Deutschen Landestheater in Prag angehört und diese Bühne soeben unter nicht alltäglichen Umständen verlassen hat. In den Differenzen, die zwischen dem Darsteller und seiner Direktion öffentlich verhandelt wurden, hat das Publikum

so nachdrücklich für ersteren Partei genommen, daß die Abschiedsvorstellung des Herrn Bauer nach einem Bericht der „Bohemia" folgenden Abschluß fand:

„Das Publikum schwenkte Tücher und Hüte, und immer wieder mußte der Vorhang sich heben. Herr Bauer warf schließlich Blumen unter das Publikum. Fast eine halbe Stunde währten diese Ovationen, ohne jedoch ihr Ende gefunden zu haben. Ein großer Teil des Publikums wartete vor dem Bühnenausgange. Als Herr Bauer erschien, erbrausten stürmische Hochrufe, man hob Herrn Bauer auf die Schultern und trug ihn unter lebhaften Zurufen durch den Garten. Erst vor seiner Wohnung in der Jungmanngasse der Stadt Weinberge gingen seine Verehrer auseinander."

Triumphe solcher Art, die noch über den sonst üblichen Gipfel schauspielerischer Erfolge: die Pferdeausspannung hinauszugehen scheinen, konnten, wie man zugeben wird, neugierig machen.

Nach dem Eindruck des heutigen Abends kann man ohne weiteres zugeben, daß Herr Bauer ein sehr gewandter und sympathischer Darsteller ist. Groß und schlank, so elegant gewachsen, wie es sich für den Unwiderstehlichen des Theaters ziemt, mit einem Kopf ausgestattet, an dem nichts Einzelnes besonders ist, dessen physiognomischer Ausdruck jedoch bald anspricht, — also präsentiert sich der Gast in seiner äußeren Erscheinung. Dazu kommt, daß er seine sichere Rede mit einem guten Organ vorträgt, daß er sich gewandt bewegt und lebendig spielt. Höchstens, daß ihm die Hände zu lose am Arm sitzen, daß er die der anderen zu gern schüttelt und zu oft ins Gesicht seiner Partner hineinfaßt. Seinem Volz kann man nichts Besseres nachsagen, als daß man anerkennt, es sei Herrn Bauer gelungen, in dieser ausgespielten Rolle zu interessieren und ihrem gekünstelten Dialog den Schein der Natürlichkeit zu geben.

2. Juli.

Gespielt wurde „König Lear“, und Herr Schneider erhielt damit Gelegenheit, in der Titelrolle den Ruf einer vielgerühmten Leistung zu erneuern. Es gibt, wie man weiß, im ganzen, weiten Bereich des Dramas kaum eine zweite Partie, die an innerer Wärme und physischer Ausdauer so Besonderes forderte, wie die des Lear, die mit so ernstem Nachdenken erfaßt und mit solcher Kunst eingeteilt sein wollte, wie sie. Und wie viele Darsteller besitzt die deutsche Bühne, die den weiten Weg von königlicher Verblendung, der Eigenwille das höchste Gesetz ist, bis zu den Abgründen des zornigen und verzagenden Herzeleids zu durchmessen vermöchten, ohne entweder frühzeitig zu ermatten, oder dem Zuhörer schon nach den ersten beiden Akten zur Last zu werden? Wie viele? — wir wissen's nicht, aber einen hat unser Theater, und der stürmische Beifall, der heut Herrn Schneider umklang, hat diesen Besitz bereitwillig anerkannt. Höhepunkte, auf die andere Rollen sich führen lassen, sind dieser vorenthalten, weil sie von der Eröffnungsszene an ihre Affekte nicht steigert, sondern wechselt. Der Schauspieler kann sich also nicht aufsparen, er muß fast schon mit den ersten Worten sein ganzes Pathos aufbieten, und nun gilt es, durch alle Wendungen der Dichtung diese Höhe zu behaupten.

Mit bewunderungswürdiger Kraft und ergreifender Innerlichkeit veranschaulichte Herr Schneider Charakter und Schicksale seines Helden, ein fürstlicher Fürst, ein stolzer Dulder, ein armer Wahnwitziger, ein verzweifelnder Vater und jeder Zoll ein Mensch. Und neben ihm und wie um ihn zu ehren, gaben erste Darsteller unserer Bühne in Nebenrollen den großen Ton zurück, den dieser Lear anschlug.

29. September.

Unter den Degen- und Mantel-Stücken, die in der unermeßlichen Fülle von Lopes eintausendachthundert weltlichen und vierhundert geistlichen Dramen eine besondere Abteilung bilden, ist die Concionero-Komödie: „Das Unmöglichste von allem“ („El Mayor imposible“) in Deutschland am bekanntesten geworden. Eine freie, aber in Klang und Stimmung dem Text trefflich sich anschmiegende Übertragung hat Ludwig Braunfels 1856 in Frankfurt veröffentlich, und J. L. Klein widmete der Dichtung in seinem großen Werke eine seiner ausführlichen, gleichzeitig geistvollen und barocken Analysen. Grillparzer hat sie hoch geschätzt, und Schack rühmte ihre „unsägliche Anmut und Lieblichkeit, die Frische und Naivetät, die ihr einen unwiderstehlichen Reiz leiht, die hinreißende Sympathie mit der Natur, den überströmenden Reichtum an Poesie, der selbst den unbedeutendsten Gegenstand mit Farben und Blüten zu schmücken weiß.“ So ward oft und seit langem die Aufmerksamkeit auf eines der graziösesten spanischen Lustspiele hingelenkt, das auch dem deutschen Theater zu gewinnen Eugen Zabel in seiner Bearbeitung „Der Tugendwächter“ jetzt einen dankenswerten Versuch macht. Boccacio hat das Grundmotiv des Stückes in mehreren seiner Erzählungen lange vor Lope, Cervantes hat es in seiner „Novela del Zeloso Extremeno“ zugleich mit Lope, Molière nach ihm in der „Ecole des maris“ behandelt. Über das, was „das Unmöglichste von allem“ sei, streitet die Königin Antonia von Neapel, die durch muntere Geistesspiele die Kraft eines bösartigen Fiebers, das sie quält, zu brechen sich bemüht, mit ihrem Hofstaat. Roberto, einer der Edelleute, drechselt aus seiner Ansicht eine Galanterie für die Königin:

Und nie kann das Loos mir fallen,
Nicht zu glüh'n in Liebespein,

So wie Dir, nicht schön zu sein,
Das Unmöglichste von Allen.

Nicht doch, bemerkt die Königin, nachdem die Höflinge ihre Meinungen lebhaft ausgetauscht,

— — — Soll ichs versuchen,
Das Unmöglichste zu nennen,
Sag ich dies: ein Weib zu hüten.

„Die Liebe kann es," erwidert Roberto; er besitzt eine schöne Schwester, Diana, und indem er deren Tugenden rühmt, vermißt er sich, alle Angriffe der Schlauesten „siegreich von ihr abzulenken". Lisardo, der Königin geheimer Rat, verteidigt den Standpunkt seiner Gebieterin und wird von ihr heimlich ermutigt, Robertos Schwester zu erobern und somit den Prahler zu bestrafen. Der mit allen Eingebungen der List und des Argwohns geführte Kampf zwischen beiden Männern, in den der Grazioso des Stückes, Lisardos Diener Figaro-Ramon, eingreift und in dem auch die kluge und verliebte Diana bald eine entscheidende Rolle spielt, bildet nunmehr den Gegenstand der außerordentlich wechselvollen, belebten, durch eine glänzende Incidenz-Erfindung ausgezeichneten Handlung. Schließlich unterliegt natürlich Roberto, und sein Widersacher führt Diana als Gattin heim. Ramon betont zum Schluß:

Daß man Weiber nie kann hüten,
Wenn sie sich des Hüters wehren,

und Lisardo belehrt das Publikum:

Nun genug! Denn unserm Lustspiel
Soll ein fröhlich Ende werden.
Merkt's euch! und versuche niemand
Das Unmöglichste auf Erden.

Einen „Narren der Narren" nennt Diana jeden, der den tollen Vorsatz fasse, ein liebendes Weib gewaltsam von dem Geliebten fernzuhalten. Experto crede Roberto! —

Dem Bühnenbearbeiter tritt die Dichtung mit

keinen allzugroßen Schwierigkeiten entgegen. Der Vorgang entwickelt sich ungezwungen und logisch, wechselt nicht beständig den Schauplatz und verlangt also keine künstlichen Verlegungen und Zusammenflickungen. Im wesentlichen ist wohl nur die Redseligkeit der handelnden Personen, sowie das Spiel mit schillernden, lyrischen Formen, in dem sich der Dichter gefällt, auf ein erträgliches Maß zurückzuführen. Je geflissentlicher sonst der Bearbeiter seine persönliche Kunst von jener Lopes fernhält, um so sicherer kann er darauf rechnen, sich selbst zu nützen.

Herr Zabel hat sich mit robusterem Zugreifen an seine Aufgabe gemacht. Die Übersetzung, deren er sich bediente, führt den gereimten fünffüßigen Jambus durch, der für den Schauspieler den Vorzug der leichteren Sprechbarkeit hat, aber die reizvolle Formenfülle des Originals nicht zu ersetzen vermag. Nebenzüge in der Handlung sind anders, nicht besser geworden. Jene nationale, stolze Gehaltenheit, die sich durch allen Übermut der Dichtung fühlbar macht, ist zugunsten eines derberen, oft burlesken und jedenfalls ganz unspanischen Tons gewichen. Die feine Motivierung, die jedem Geschehnis seine besondere Dezenz gibt und den Geist eines bestimmten Zeitalters, so geziert sie mitunter klingen mag, getreulich widerspiegelt, ist verschwunden. Wir glauben, Werke wie dieses Lopesche, bedürfen, um den Weg in ein fremdes Zeitalter zu finden, mehr des vermittelnden Nachfühlens eines Dichters, als der zufassenden Routine eines bloßen Bearbeiters.

16. November.

Wer den Betrachtungen der Wiener Kritiker über die Burgtheater-Premiere des Schauspiels „Das Glück im Winkel" gefolgt ist, wird eine auffäl-

lige Wahrnehmung gemacht haben. Diejenigen unter ihnen, die Sudermann sonst mit Argwohn maßen, spendeten dem Stück begeistertes Lob; die wenigen anderen, die des Dichters Kunst, weil sie die Bahn des Philisterstücks und die erstarrten Formen gemieden, mit Wärme begrüßt hatten, äußerten ihren Tadel in mehr oder minder schroffer Form. Die Rollen waren vertauscht; die befreiteren Geister schmollten, und die Hüter der Moral, die bisher für das „Ewigschöne", für das „heilige Feuer", für die „idealen Güter der Nation" (haben wir keins der Schlagworte vergessen?) ihren Brustton aufgeboten, schienen mit klingendem Spiel in Belials Lager überzugehen. Dieser Stellungswechsel der kritischen Parteien konnte sich nur auf zweierlei Weise deuten lassen: entweder hatte die bessere Einsicht gesiegt oder — mit dem Dichter war eine Veränderung vorgegangen.

Nur die Bekanntschaft mit dem neuen Drama selbst konnte die Zweifel zerstreuen, die seit der ersten Aufführung rege geworden. Heute kam es nun in Frankfurt heraus, — armes Berlin! Ne ossa quidem habebis! — und jetzt wissen wir einigermaßen, wie wir es mit dem „Glück im Winkel" zu halten haben.

Ein dichtgefülltes Haus, ein erwartungsvolles Publikum, das auf jede Sensation gefaßt und gestimmt war, ein großer Erfolg des Dichters, ein bedeutender Sieg der Darstellung, Beifallsstürme nach jedem Aktschluß — kurz und gut, einer jener „großen Abende", die sich im Verlauf einer Saison leider nicht oft wiederholen. Und nun begreifen wir alles: den Jubel der einen und den Unmut der andern.

In der Art, wie Hermann Sudermann auf der Bühne Bescheid und wie er das Publikum zu kaptivieren weiß, wie er Charaktere zu zeichnen und Verhältnisse zu entwickeln versteht, wie er von der ersten Szene an das Interesse an sich zieht, und wie er immer ins Volle zu greifen scheint, so klein im Grunde

der Kreis seiner Menschen ist — in diesen Vorzügen überragt er alle seine Mitbewerber. Er unterhält, er amüsiert, er spannt und regt auf, und selbst diejenigen, die sich Mühe geben, dem geschickten Manne auf die Finger zu sehen, lassen sich zeitweise überreden, an den Ernst seiner Beteuerungen zu glauben. Von keinem Autor kann man billigerweise mehr verlangen, und wenn Sudermann mit diesem Schauspiel debütiert, wenn er in seinen ersten Stücken nicht höhere Erwartungen rege gemacht hätte, wäre ihm gewiß das Mißfallen derer erspart geblieben, die sich jetzt von der Entwicklung seiner Kunst enttäuscht fühlen.

Was der Dichter bisher geschaffen, schien aus den Gärungen der Zeit heraus entstanden und für die Bedürfnisse der Zeit bestimmt zu sein. Endlich war der Mann gefunden, der die Pforten des Theaters angelweit aufriß und der frischen Luft des wirklichen Lebens den Zutritt gewährte; er war nicht so unbequem wie Gerhart Hauptmann, zeigte sich als guter Gesellschafter und ließ mit sich reden. Allein je weiter er schritt, um so mehr entfernte er sich von der Zeit, und in seiner neuesten Komödie wendet er sich so ganz von ihr ab, daß man gar nicht mehr weiß, welches Jahr wir schreiben; um der Welt des Theaters willen hat er das Theater der Welt verlassen.

Ob wirklich dieser liebevoll geschilderte preußische Junker, der viele Züge der Quitzows mit Zügen des Herrn vom Kniephof vereingt, die adlige Rektorsfrau verführt, oder nicht, was liegt daran? Ob der Notausgang, den der Autor gewählt, glaubhaft macht, daß große Leidenschaften sich ausblasen lassen wie eine flackernde Kerze, — was liegt daran? Ob der wackere Pädagog seine Augen zu dem aristokratischen Fräulein nur zu erheben wagt, weil er die Dame bemakelt glaubt, — was liegt daran? So bliebe aber doch, wenn Sudermann nichts mehr mit

der Zeit zu tun haben will, wenigstens der Drang nach Wirklichkeit in seinem Stücke siegreich? Nun, auch damit ist es eine eigene Sache. Die realistische Methode wird von dem Dichter bloß insoweit in Anspruch genommen, als sie ihm die Möglichkeit bietet, erotische Motive nach der Richtung des Dreist-Sexuellen hin breit auszuführen.

Vielleich keiner von den Dramatikern der Gegenwart diesseits und jenseits der deutschen Grenzen wagt so viel und mit solcher Selbstverständlichkeit wie Sudermann. Wer außer ihm dürfte sich herausnehmen, auf der Bühne die intimsten Beziehungen der Geschlechter fast bis ins Animalische zu erörtern? Wer dürfte einen Helden vorführen, der, mit seinen Männchen-Eigenschaften prahlend, die eigene Frau mißhandelt, die Gattin eines andern brutalisiert und von sich selbst frei bekennt, daß er von seinem zwölften Jahre, ja von seiner Wiege an, Weiber brauche? Wie in aller Welt bringt Sudermann es fertig, daß das nämliche Publikum, das von jedem andern kaum eine schüchterne Anspielung auf das Natürliche hinnimmt, ihm atemlos zuhört, ohne sich auch nur im geringsten verletzt zu fühlen?

Nichts ist einfacher: Der Dichter bringt eine neue Legierung in Anwendung, er verbindet die offene Darlegung des Geschlechtlichen mit einer starken Lösung von „Gartenlaube"- und „Hüttenbesitzer"-Romantik, und auf diese Weise gelingt es ihm, im Publikum, das so viel Altgewohntes zu sehen und zu hören bekommt, die Vorstellung zu erwecken, daß es sich auch bei den überstarken Stellen und Szenen seines Stückes um etwas Längstdagewesenes handle. Faustdick ist die Romantik im „Glück im Winkel" aufgetragen, und wenn man etwas genauer zublickt, wird man finden, daß auch alle Menschen der Komödie, sofern man gewisse individuelle Züge von ihnen abstreift, alte, gute Bekannte aus Dutzenden von anderen

Stücken sind. Bloß der kraftprotzende Held zeigt eine besondere Physiognomie, und nur im Handlungsreisenden Keßler aus der „Schmetterlingsschlacht" hat er seinesgleichen. Aber sein Wesen ist derartig, daß wir niederknieen und die Götter bitten möchten, sie sollten uns doch endlich einen Dichter senden, wennmöglich einen aus unserem lieben deutschen Süden, der das Ostpreußentum von der Bühne wegfegt und uns von der Verherrlichung des Junkertums befreit.

Mit den Vielen hat Sudermann in dem neuen Stücke seinen Frieden gemacht, mit den Wenigen hat er sich zertragen, — wir verstehen es, wenn jene Beifall klatschen, und wir begreifen es, wenn diese zürnen.

21. November.

Der Gast unserer Bühne, Mme. Judic, erschien heute in vier Rollen und in drei verschiedenen Charakteren vor dem hiesigen Publikum, das in seiner überwiegenden Mehrzahl die Bekanntschaft mit der gefeierten Künstlerin erneuerte und der Vorstellung mit heiterer, verständnisvoller Teilnahme folgte. Wir verkleinern weder die Kunst noch den Erfolg des Gastes, wenn wir feststellen, daß Mme. Judic selbst zugibt, 1850 geboren zu sein. Man kann sich also vorstellen, daß sie als naiver oder verliebter Backfisch den Eindruck hervorbrachte, nicht als ob sie sehr alt, vielmehr, als ob es schon längere Zeit her sei, daß sie jung war. Ihr einfaches und doch feinnuanciertes Spiel, sowie vor allem ihr glänzender Coupletvortrag, bei dem sie in der Verwendung ihrer Stimmittel eine erstaunliche Virtuosität an den Tag legt, machte sich auch im ersten Akt ebenso geltend, wie der unverwüstliche Charme, der von ihrem Wesen ausgeht. Mit dem Liede „C'est un pioupiou celui que j'aime" hatte sie

ihre alten Verehrer im Hause wiedergewonnen. Mit dem kühnen Rondeau des zweiten Aktes:

Ah! c'est un beau jour,
C'est le plus beau jour de la vie

befestigte sie diesen Eindruck, und mit dem provenzalischen Chanson von der schönen Théréson und mit dem neckischen Refrain:

Digue, digue, vingue;
Fugue-tu, pan, pan!
Pour la bouillabaisse, troun de la bagasse,
Il faut du safran
Du loup, de la rascasse,
Digue, digue, vingue
Fugue-tu, pan, pan!

erwärmte sie auch diejenigen, denen sie mit ihrem heutigen Auftreten keine Gegenvisite abgestattet.

Die ergötzlichste Nebenfigur des Vaudevilles „Lili" von Alfred Hennequin und Albert Milland ist der Vicomte de Saint-Hypothèse, einstens eine Glanzleistung Schweighofers. Während das Liebespaar im Verlauf der Handlung immer älter wird, verjüngt sich der Vicomte von Akt zu Akt. Im ersten Aufzug ist er vor Altersschwäche dem Tode nahe und fühlt die Pflicht, so rasch es irgend geht, zu sterben, denn der Baron, sein Neffe, der um Lili wirbt, besitzt wohl kein eigenes Vermögen, hat aber das Leben seines Onkels zu achthunderttausend Mark versichert. Im zweiten Aufzug sind die ärgsten Beschwerden des Alters von dem Vicomte gewichen, und im dritten besucht er die Maskenbälle, läuft allen Schürzen nach und macht keinerlei Anstalten, dem entrüsteten Neffen die enormen Versicherungsprämien endlich zu ersparen.

27. November.

Die besten Propheten werden immer die sein, die sich begnügen, bloß solche Begebenheiten vorauszukündigen, die sich bereits ereignet haben. Andernfalls wird das Weissagen leicht ein sehr mißliches Gewerbe. Als die Rachel gestorben war, glaubte man nicht bloß in Frankreich, daß ihr Hinscheiden das Ende der großen kalten Hoftragödie Ludwigs XIV. bedeute. Hierüber liegen einige wertvolle Zeugnisse vor. G. H. Lewes schreibt in einem Aufsatz über das Schauspiel in Paris, worin er die Leistungen des Théâtre français eingehend erörtert: „Mit der Tragödie war es nach Rachels Tod vorbei. Die Komödie hat noch Regnier, Got, Provost und Mme. Plessy; wer aber soll sie ersetzen?

Der damalige Pariser Korrespondent der Augsburger Allgemeinen Zeitung, Hermann Orges, an den wir, weil er wider Verdienst so ganz vergessen ist, gern einmal erinnern (er wurde in Paris 1874 durch einen Omnibus gerädert), schreibt in jenem Blatt (Beilage zu Nummer 16, Jahrgang 1858): „Es war die Hohepriesterin der darstellenden Kunst, die man am 11. Januar 1858 auf dem Père Lachaise zu Grabe trug. Eine Ahnung scheint Frankreich zu sagen, daß letztere selbst den Wächterdienst an diesem Grabe übernehmen, und so, von ihr verlassen, die Bühne vereinsamen wird. Der Tempel ist geblieben, aber die dem Kultus der tragischen Muse geweihten Hände kreuzen sich tot und starr über dem stillen Herzen der Letzten jenes Geschlechts, welchem die Mars und die St. Georges entsprossen."

Seither sind nun fast vier Jahrzehnte verstrichen; die Zeit war währenddes gar eifrig an ihrer Maulwurfsarbeit; tausendjährige Reiche hat sie hinweggegähnt, — Racine und Corneille aber stehen aufrecht wie je im Repertoire des französischen Theaters; die

Schulkinder hüben wie drüben erbauen sich nach wie vor an dem Stelzengang ihrer Verse, in denen die mythologischen Königinnen den Titel „Madame“ führen, und eine ganze Reihe von Tragödinnen spielte und spielt, auch nach der Rachel die Athalia, die Iphigenie, die Phädra. Avis für Propheten: nichts in dieser Welt hängt an der Existenz eines Menschen, und die Dichter leben nicht von der Gnade der Schauspieler, sondern diese leben von der Gnade der Dichter!

Die Phèdre von heut, die auf ihrem Zug über die deutschen Bühnen in Frankfurt halt gemacht, Mme. Segond-Weber, ehemals Mitglied der Comédie française, ist eine bedeutende Künstlerin, die schon mit den ersten Worten, die sie flüstert, den Eindruck des Ungewöhnlichen hervorbringt. Ihre südländische Erscheinung hat etwas Bildhaftes an sich. So haben zahllose Maler die Heldin von Bethulia dargestellt, wenn sie mit des Holofernes Haupt aus dem Zelte stürzt.

Schlank von Gestalt, nicht über Mittelgröße und doch im Verhältnis der Formen über Frauenmaß hinauswachsend, mit einem außerordentlich feinprofilierten Kopfe ausgestattet, dessen fesselnde Züge zu jedem mimischen Ausdruck befähigt sind, unendlich nobel in Haltung und Bewegung, — also betritt die Tochter des Minos die Szene. Nicht eigentlich schön im strengen Sinne hat sie, wenn sie das tiefe Auge nach aufwärts richtet, in der Viertel-Abwendung des Hauptes Momente, in denen sie so hinreißend ist, daß keine professional beauty neben ihr bestehen könnte. Ein klangvolles Organ, dynamisch glänzend geschult, das an der äußersten Entfaltung nur durch eine leichte Heiserkeit gehindert schien, gibt ihr jede Herrschaft über die Affekte ihrer Rolle. Man wird nicht müde, ihr zuzuhören, weil das, was sie sagt, so neu und groß wird durch die Art, wie sie es sagt.

Und man wird nicht müde, sie zu betrachten, weil sie in jedem Augenblick anders ist, als sie eben gewesen, und immer schöner. Mit dem Wohllaut ihrer Rede und der plastischen Kraft ihres Spiels weiß sie die Gestalt der Phädra sinnfällig zu veranschaulichen, vermag sie, so lange sie auf der Bühne steht, den Zuhörer bis zu tiefster Spannung festzuhalten. Erst wenn sie in der Kulisse entschwunden, erwacht man aus dem Bann ihrer Kunst und blickt man mit heiterer Gleichmütigkeit auf die sich abmühenden Automatenfiguren dieses verkalkten tragischen Possenspiels.

2. Dezember.

„S'il vivait, je le ferais Prince", sagte Napoleon von Corneille. Er rühmte ihn, aber er las ihn nicht. In bezug auf Racine war Napoleon schweigsam; er lobte ihn nicht — ihn aber las er. Von Corneille, der, um gefürstet zu werden, gewiß vorgezogen hätte, noch hundert und etliche Jahre zu leben, ging eine Wirkung aus, die fähig war, Heldenseelen zu bilden. Also erklärt Goethe die besondere Verehrung, die der Cäsar, der Helden brauchte, für diesen Dichter hegte. Racine ist weit weniger Erzieher; Ritterehre und Tapferkeit beschäftigen ihn nur vorübergehend; er schreibt für die Erzogenen und entwirft in seiner gezierten Weise Gemälde menschlicherer Leidenschaften. Die beste Kritik der Dichtung im Stil Corneilles hat nachmals Montesquieu gegeben, der in einem Redestrom, der Bossuets würdig gewesen, die gesamte Leistung des römischen Volkes und Senats aufzählt: so viele Kriege haben sie unternommen, so viel Blut vergossen, so viele Triumphe errungen, so viel Weisheit und Mut aufgeboten — und all dies schließlich bloß, um „das Glücksbedürfnis von fünf oder sechs Ungeheuern zu sättigen"!

Nach einer so ernsten und strengen Auffassung der Geschichte hat die Heldenverherrlichung, wie höfische Dichter sie üben, geringen Anspruch auf die Sympathie gewöhnlicher Leute, die niemals mit der Fahne in der Hand über die Brücke von Lodi gestürmt sind, die aber ziemlich genau wissen, daß der gemeine alltägliche Kampf ums Dasein mehr Taten und Tugenden erfordert als der Ruhm aller Schlachtfelder dieser Erde.

Heut fand sich Madame Segond-Weber zu einem zweiten Gastspiel ein und spielte mit ihrer französischen Truppe Corneilles „Le Cid". Sie selbst gab, wie billig, die Chimene und erfreute auch diesmal durch die schönen Äußerungen ihrer großen Kunst.

Eine wahre Meisterin des stummen Spiels, verfügt sie über eine so seltene Fülle mimischer Behelfe und ihrer feinsten Übergänge, daß jeder Satz, den die andern sprechen, in ihrem Gesicht und ihrer Gebärde sich deutlich widerspiegelt. Daß die rein schauspielerische Wirkung überwog, ist jedenfalls die Schuld der eiskalten Rolle, in der sich für den Ausdruck wirklichen Gefühls kein Raum findet. Diesen berührte die Künstlerin höchstens mit den zwei Schmerzenstönen, mit denen sie hinter der Szene ihr Erscheinen ankündigt, als sie für die Ermordung ihres Vaters von Don Fernand Gerechtigkeit zu fordern kommt, wie überhaupt dieser Auftritt aus den noblen Stellungen Chimenens seinen Eindruck gewann.

Die Alexandriner Corneilles haben im Gegensatz zu denen Racines eine beträchtlich einschläfernde Wirkung. Das liegt an den langen Reden, die beständig gehalten werden. Wer einmal das Wort hat, hält es fest, bis er seine Meinung über ‚L'honneur', ‚L'amour', und ‚La gloire' gründlich zum besten gegeben. Infolgedessen ermüdet man rasch, hört auf, dem einförmigen Wortgeplätscher zu folgen, überläßt sich

einem traumhaften Hindämmern und wird nur auf Augenblicke zur Handlung zurückgeführt, wenn auf der Bühne wieder einmal ‚L'honneur', ‚L'amour', und ‚La gloire' laut werden, was allerdings jede fünf Minuten mit Pünktlichkeit der Fall ist. Auf solche Weise ist es Corneille nicht gelungen, in uns heut eine Heldenseele zu bilden.

Was sonst über den Dichter des „Cid" zu sagen wäre, hat längst ein Größter geäußert. „Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille", schreibt Schiller, „vergessen ihren Rang auch in heftigsten Leiden nie und ziehen weit eher ihre Menschheit, als ihre Würde aus; sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mitsamt der Krone zu Bett legen." Oh ‚L'honneur', oh ‚L'amour', oh ‚La gloire'!

7. Dezember.

Mitunter begegnet man auf der Straße einem Menschen, der jemandem ähnlich sieht, von dem man genau weiß, daß er bereits gestorben ist. Im ersten Augenblick erschrickt man, dann aber erfüllt uns die Gewißheit, daß wir nicht nötig haben, den Fremden zu grüßen, mit behaglicher Ruhe. Genau so erging es dem Zuschauer heut im Theater, als er den neuen Schwank „Ein Rabenvater" von Hans Fischer und Josef Jarno von weitem auf sich zukommen sah. Anfangs konnte man über die Ähnlichkeit dieser Komödie mit den Verlegenheitsstücken der sechziger und siebziger Jahre stutzen, bald jedoch erkannte man, daß die Anspruchslosigkeit der Autoren sich leicht bis ins vormärzliche Repertoire zurückdatieren lasse, und freute sich, daß man nicht nötig habe, ihren Schwank zu grüßen.

1896

11. Januar.

Was ist Liebelei? Liebe ohne Liebe. Das ist der Flirt auch. Aber hier halten beide kriegführende Parteien ihre Herzen und ihre Sinne behutsam fest. Die Liebelei lebt sich in jeder Form der Liebe aus, in ihrer Hingebung und in ihrem Rausch. Die Ewigkeit ihrer Schwüre jedoch ist wie ein Wechsel kurzer Sicht; sie lebt im Tage, in der Stunde; sie fühlt oder weiß, daß jeder nächste Morgen sie bedroht, sie lockert und löst. Dann ist es noch das beste, daß beide Teile imstande sind, sich zurückzunehmen um gleichmütig neuen Täuschungen zuzustreben. In der Regel indessen ist das Liebelei-Verhältnis, besonders in den Großstädten, derartig, daß die jungen Männer der sogenannten besseren Stände, da die Töchter ihrer eigenen Kaste zu gut, zu einbruchsicher verwahrt sind, bei den Mädchen des Volkes ihre Erholung suchen. Sie „toben sich aus", wie die Alten mit schlauem Augenblinzeln zu sagen pflegen. Erst vertreibt ihnen die Liebe die Zeit, sodann vertreibt ihnen die Zeit die Liebe. Da ereignet es sich wohl oft, daß der Mann, der mit kühler Überlegung an die Zukunft denkt, bloß Liebelei, das Mädchen dagegen wirkliche Liebe in die Beziehung bringt. Dann ergeben sich, wenn der Abschied kommt, Kämpfe, Konflikte, Katastrophen, deren Opfer fast immer das Weib ist, da es mit törichter Sehnsucht hoffte, wo nichts zu hoffen war, und da es, keiner Schuld sich bewußt, ein ganzes Leben für einen bloßen Traum eingesetzt und verspielt hat.

Von dieser Voraussetzung geht das neue, dreiaktige Schauspiel „Liebelei" von Arthur Schnitzler aus, das heute bei uns zur ersten Auf-

führung gelangte. Der Vorgang ist so wenig bedeutend, daß niemand, der von ihm bloß sprechen hört, die Wirkung begreifen wird, die von diesem Stück ausgeht. Zwei junge Leute, Studenten, die vor dem Examen stehen, Fritz Lobheimer und Theodor Kaiser, haben Verhältnisse mit zwei Wiener Mädchen: Theodor mit Mizzi, einer Modistin, die, leichtsinnig und lebenslustig, schon weiß, daß „die Männer alle nichts taugen"; Fritz mit Christine, der Tochter des alten Theatergeigers Hans Weiring. Bei diesem Paar liegt der Fall nicht so einfach wie bei jenem. Fritz hat Beziehungen zu einer verheirateten Frau, die ihm Sorgen bereiten, da der Gatte die Wahrheit zu ahnen scheint, und Christine, die ihm sein Freund zugeführt, ist ihm zunächst nichts als ein anmutiger Vorwand, auf frohere Gedanken zu kommen. Christine indessen, die bisher unter der Hut ihres Vaters gelebt, hat Fritz ihre ganze Liebe gegeben, jenes einzige Geschenk, das man annimmt und doch behält, indem man es zurückgibt.

Dieses ungleiche Spiel bleibt nicht lange ohne Ausdruck. Der erste Akt führt uns in Fritzens elegante Junggesellenwohnung. Theodor, Mizzi und Christine kommen zu Besuch. Heitere Szenen zeigen die beiden Paare in der Verschiedenartigkeit ihres Wesens und ihrer Stimmungen. Christine ist verstimmt und eifersüchtig, denn sie hat Fritz am Abend vorher im Theater an der Seite einer andern Frau gesehen. Von dieser Dame im schwarzen Samtkleid ist viel die Rede. Fritz wehrt den Druck, der ihn mitunter beschwert, gewaltsam ab, aber während sie tafeln und schwatzen, steigt das Verhängnis bereits die Treppe hinan. Draußen läutet es. Fritz erschrickt und geht nachsehen, wer zu so später Stunde störe. Es ist jener Gatte, der Mann der geheimnisvollen Dame im schwarzen Samtkleid; er hat alles erfahren und kommt Genugtuung zu fordern. Übermorgen

werden sich beide schlagen, und Fritz weiß, daß sein Schicksal entschieden ist. Die beiden Mädchen und Theodor, die währenddes im Nebenzimmer gewartet, kommen wieder zum Vorschein, aber mit der fröhlichen Laune ist es vorbei. Man schwatzt noch ein wenig, dann begleitet Theodor die Mädchen nach Hause. Von unten von der Straße ertönen noch ihre Abschiedsgrüße, Mizzi singt, Theodor pfeift. Oben bleibt Fritz, von Reue und Grauen erfaßt, zurück.

Der zweite Akt spielt in Christinens Wohnung. Wir lernen das Milieu kennen, in dem das Mädchen lebt, den Vater, die Nachbarn. Fritz kommt Abschied nehmen. Eine Reise, die er vorhat, wird ihn wohl einige Tage von Wien fernhalten. Sein Herz ist schwer, und in diesem Zustand beginnt er zu spüren, welch großes Gefühl dieses arme, kleine Mädchen an ihn verschwendet hat. Kaum kann er sich trennen von ihr, von dieser friedlichen Häuslichkeit, von der Aussicht aus diesen Fenstern, die über die vielen Dächer bis hin zum Kahlenberg reicht. Am nächsten Morgen wird er im Duell erschossen, und im dritten Akt ist er bereits begraben. Wie Christine davon erfährt, wie sie errät, daß er um einer anderen Frau willen gefallen, wie sie alle Verachtungen fühlt, die die bürgerliche Gesellschaft einer Liebe, wie der ihrigen, zuteil werden läßt, wie sie verzweifelt aus dem Hause stürzt, während der Vater die Klage erhebt: „Sie kommt nicht wieder!“ —, dieser Vorgang beschließt das Stück.

Wie ist es nun zu erklären, daß eine Handlung, die so geringfügig, ja, so einfach und alltäglich ist, den Hörer vom ersten Worte an fesselt, anzieht, beunruhigt, aufregt, mit atemloser Spannung erfüllt und erschüttert? Ganz einfach: weil ein Dichter es ist, der sie ersonnen und gesehen, weil ein Künstler es ist, der sie gestaltet hat. An dieser Stelle, an der jahraus jahrein so viel Dürftigkeit und Schwäche, so viel Talentlosigkeit und Falschmünzerei

verbucht, an dieser Stelle, wo so oft Klage geführt wird über die Armut der Zeit an Kraft, Talent und Gewissen, hier preisen wir den heutigen Abend, weil er dargetan hat, daß der deutschen Kunst endlich wieder eine große Begabung erstanden ist. Ein Wort von Thackeray kommt uns in den Sinn; von John Hervey sagte er einmal: es war, als grübe seine Feder die Vergangenheit aus ihrem Schutte aus. Von unserem Poeten darf man sagen, mit sanftem Hauche bläst er den Staub von den Dingen des Alltags, und ein großes, feierliches Blühen wird allmählich sichtbar. Wir andern alle sitzen neben uns und sehen uns aufmerksam zu, und Reflexion ist das große Loch, in das jedes Schaffen fällt. Die Sonntagskinder des Lebens aber ziehen ruhig ihres Weges dahin, und wenn sie die Augen aufschlagen, wird die Welt jung und neu, und der Moder begrünt sich, und süße Weisen von nie gehörtem Klang ertönen weithin, und das Vergänglichste zeigt seine unsterbliche Dauer.

In diesem Stücke sind die tiefen Atemzüge der Wirklichkeit. Nichts ist darin, was unschön, selbst im geltenden Sinne, oder unwahr, oder unlebendig, oder gar übertrieben wäre. Seine Menschen sprechen unsere Sprache, fühlen unsere Empfindungen, vollführen unsere Handlungen. Mit scheinbar äußerster Kunstlosigkeit, bloß wie ein scharfer Beobachter, nichts Kleinstes aus dem Blick lassend, wirft der Dichter diese simple Lebensskizze hin; allein man merkt gar bald, welch starke Absicht das lose Gefüge beherrscht, welch heller und warmer Geist es durchdringt, welch goldenes Poeten-Mitleid sich zu den Gestürzten niederbeugt und welch gesunder Manneszorn die grausamen Widersprüche der Weltordnung geißelt.

Wie die aus Österreich stammenden Künstler unseres Theaters das Wienerische Stück im leichten Wienerischen Dialekt vortrugen, ist des höchsten Lobes würdig. Wir wissen keinen über den andern zu

stellen. Die Herren Bauer und Bolz in den Rollen der beiden leichtlebigen jungen Leute, Herr Szika, der als Vater plötzlich ergreifende, tragische Töne findet, die Damen Landori und Bock in den Partieen der beiden Mädchen, die erstere mit den großen Schmerzensausbrüchen am Ausgang des Stückes, die letztere mit ihrer feinen Zeichnung frivoler Kälte, dann Fräulein König in einer illustrierenden Nebenrolle, — sie boten ein geradezu vortreffliches Ensemble, das nur noch in der Tonstärke der Rede nach einem nachhorchenden Ohr verlangt hätte.

So haben wir an dem schönen, tief nachwirkenden Abend gar nichts auszusetzen? Doch, eine nicht unwichtige technische Kleinigkeit: Der Dichter muß den Schluß des Dramas zusammenziehen. Wir verstehen, warum es ihn verlangte, das ganze Martyrium seiner Heldin bis in die letzte Erniedrigung vorzuführen, aber er häuft dadurch Gleichartiges und fängt an, in dem Augenblick zu ermüden, da er den Sieg bereits sicher in den Händen hält.

8. Februar.

Mit Felix Philippis vorjährigem Schauspiel „Wohltäter der Menschheit" verglichen, bedeutet das neue Drama dieses Autors „Der Dornenweg" keine Bewegung nach aufwärts. Weit klarer als jenes legt es die Methodik bloß, mit der Herr Philippi in seiner Arbeit zu Werke geht. Ein einziger Blick in das Gefüge des Stücks kann über die Art, wie es entstanden, lehrreichen Aufschluß geben. Wir denken uns, daß die Mehrzahl der Dramatiker, bevor sie eine Dichtung auf ihre Werft legen, sich etwa von folgenden, ganz allgemeinen Gesichtspunkten bestimmen lassen: Entweder haben sie eine leitende Idee, die sie zu behandeln wünschen, und komponieren dazu

einen Vorgang, oder sie haben den Vorgang und durchfühlen ihn nach einer Idee.

In beiden Fällen ist es unerläßlich, den Bau von unten zu beginnen und die Voraussetzungen zu schaffen, von denen die Handlung planvoll zur Höhe hinaufstrebt. Diese Höhe: die Verwirrung, die Spannung oder den Konflikt aus der Idee oder dem Stoffe zu gewinnen, wird Ziel des emsigsten Suchens und Gestaltens sein. Gleich einem Destillat wird die Hauptszene den bedeutungsvollen Gehalt aller Züge, die vorausgegangen, in sich vereinigen. Felix Philippi verfolgt die entgegengesetzte, eine gewissermaßen zentrifugale Arbeitsweise. Er sucht zunächst einen starken Konflikt, eine wirksame Szene. Wie wäre es, scheint er, bevor er sein neues Stück schrieb, sich gefragt zu haben, wenn wir einmal zu zeigen versuchten, bis zu welchen äußersten Möglichkeiten eine Frau durch ausartende Mutterliebe geführt werden kann? Und gar fein wäre es, wenn die Sache sich just so einrichten ließe, daß diese Mutter zum Schluß gezwungen würde, den Dornenweg zu wandeln, das heißt die Schuld eines über alle Maßen geliebten, mißratenen Kindes selber dem Gerichte anzuzeigen.

Büßende Mutterliebe! Welche Aufgabe für eine Schauspielerin, welche Wirkung auf das weibliche Publikum! Auf solche Weise dürfte das Problem des Dramas fixiert worden sein, und jetzt galt es, von ihm aus nach verschiedenen Richtungen hin die Grundbedingungen des Vorgangs zurechtzubosseln. Da sich nunmehr die Handlung aus dem Konflikt zu ergeben und nach ihm zu richten hatte, statt daß dieser logisch aus der Handlung hervorgegangen wäre, sieht sich der Autor vor die äußerst schwierige und mühevolle Notwendigkeit gestellt, das ganze Stück von der Hauptszene aus nach dem Anfang zurückzumotivieren. Bei diesem Drama wäre also zuerst das Dach errichtet worden, und nachher erst hätte man den Bau der

Grundmauern und Stockwerke in Angriff genommen. Es sei bereitwillig zugestanden, daß Herr Philippi in dem Bestreben, seine Hauptszene plausibel zu machen, weder Sorgfalt noch Scharfsinn vermissen läßt. Allein eine so verschraubte Situation, wie die hier gewählte, wird von dem Eindruck des Erklügelten nicht frei, so eifrig auch die vielen großen und kleinen Vorfragen beantwortet und mißtrauische Einwürfe widerlegt werden.

Wieviel Plage schon hat der Verfasser, um den merkwürdigen Defraudationsfall zu konstruieren, der den alten, ehrlichen Buchhalter Bülau ins Gefängnis bringt! Zwanzig Jahre lang hat der Mann seinem Großhandlungshause treu gedient. Da, eines Tages sind aus der Kasse zwanzigtausend Mark auf unerklärliche Weise verschwunden, und er verliert Ehre und Freiheit, während Egon Wedekind, der Sohn des Hauses, der wirkliche Verbrecher, außer Verdacht bleibt. Wie gekünstelt exponiert sich der Vorgang, und wieviel Kopfzerbrechen muß aufgeboten werden, um die Personen des Stückes derartig aneinanderzufädeln, daß sie mit ihrem Tun und Lassen in Beziehung zur Hauptszene treten. Beständig sieht man, wie der Verfasser seine Fäden führt, wie er seine Menschen gängelt, wie er behutsam acht gibt, daß er sich nicht widerspreche, und so mag es kommen, daß dieser starke Eindruck des Absichtlichen die Wirkung des großen Effekts, auf den man geradezu hingestoßen wird, sehr abschwächt, wenn nicht gar aufhebt. Das Schlimmste aber bei so viel Not und Pein ist, daß selbst dieser entscheidende Trumpf, den sich der Verfasser reserviert, keinen rechten dramatischen Kurs hat. Das Schicksal der Frau Wedekind, die, um ihr Kind zu schützen, einen Unschuldigen im Gefängnis schmachten läßt, wäre tragisch, wenn alle Beteiligten und voran der eigene Sohn sie schwer dafür büßen ließen. Da jedoch alle sich beeifern, die Dame zu bemitleiden

und zu bewundern, sie gut und fromm und sogar „heilig" zu finden, wird ihr Schicksal nur traurig, und es gibt auf der Bühne bekanntlich wenig Stimmungen, die den Zuhörer so rasch ermüden, wie dieses Nurtraurige.

Von den Charakteren, die das Stück vorführt, ist nur der eine der Heldin derart entwickelt, daß er ein angelegentlicheres Interesse einflößt. Die übrigen Figuren sind gute Bekannte aus dem Ahnensaal der deutschen Komödie. Hin und wieder sind die Farben überstark aufgetragen, und ein Paar wie der auf seine Karriere Bedacht nehmende Regierungsassessor Alfred Wedekind und seine adelsstolze Frau könnten in der Übertriebenheit ihres Wesens direkt aus der Sphäre des alten Benedix stammen. Die biedermännische Abtrumpfung solcher Leute hat noch immer das bürgerliche Herz erfreut. Kleine Naivetäten in der Technik erheitern den Zuschauer, der dafür ein Auge hat. So greift der Verfasser, um eine überflüssig gewordene Person von der Szene zu entfernen, wiederholt zu dem Ausweg, ihr mitteilen zu lassen, draußen oder nebenan wünsche sie jemand zu sprechen. Ja, er verschmäht es nicht einmal, sie zu diesem Zweck ein kaltes Bad nehmen zu lassen.

Der Dialog des Stückes ist von nüchterner Unauffälligkeit, dort jedoch, wo er einen nobleren Anlauf nehmen will, befremdet er durch verunglückte Gleichnisse. Einmal ergreift der Bruder der Heldin das Wort zu folgender Banalität: „Meine gute, alte Schwester! Mit den Menschen geht's, wie mit den Bäumen!" Nun setzt man sich zurecht, spitzt die Ohren und paßt auf. „Wie jeder Baum hat auch jede Familie einen verkümmerten Ast. Man muß ihn nicht gleich abhauen, sondern solange als möglich pflegen." Im Gegenteil, Herr Philippi, abhauen muß man ihn, wenn man den Vergleich mit der Baumkultur halbwegs richtig herausbringen will.

28. März.

Wenn Graf Silvio Sangiorgi einer von jenen Männern wäre, die eine Frau nur nach Maßgabe des Eindrucks lieben, den sie auf andere hervorbringt, so könnte er sich in seiner Ehe sehr glücklich fühlen. Denn Clara, die Gräfin, jung, schön, klug und kokett, wird von Verehrern und Anbetern genugsam umschwärmt. Silvio würde auf diesen reflektorischen Reiz gern verzichten, allein in dem Punkte ist mit der Gräfin nicht bequem fertig zu werden. Sie hat vor der Hochzeit mit Silvio eine Art Vertrag geschlossen: sie nimmt es auf sich, Treue zu halten, er verpflichtet sich, Vertrauen zu hegen. Argwohn von seiner Seite würde sie tief verletzen, vielleicht sogar zu Torheiten verleiten, und da er nur zu gut weiß, daß Eifersucht noch niemals ein Mittel gegen Untreue gewesen, fügt sich Silvio, nicht leichten Herzens, aber gehorsam in die Kaprizen seiner Gattin.

Vor der Mehrzahl der jungen Herren, die sich um Claras Gunst bewarben, ist ihm im Grunde nun gar nicht bange, — einer nur scheint ihm gefährlich: Gino Riccardi, sein bester Freund, der halb Poet, halb Künstler, intelligenter als alle Rivalen, der reizenden Frau angelegentlich den Hof macht. Die Gräfin spielt mit Riccardi, wie mit den übrigen, und prahlt auch ihm gegenüber mit ihrer Unempfindlichkeit. Da stellt ihr der feine Verführer vor, wie wenig Ursache sie habe, auf ihre Tugend stolz zu sein. Immer in Gesellschaft, stets beobachtet, ewig behütet, könne die junge Frau die Leidenschaft, die sie einflöße, leicht verspotten. Sie wisse es nicht: Gelegenheit macht Liebe. Wenn sie sich wirklich so stark fühle, wie sie vorgebe, so möge sie dies beweisen, indem sie ihn einmal in seiner Wohnung besuche. Die Gräfin nimmt diese Herausforderung, ohne zu zaudern, an, und beide verabreden das Rendezvous für den näch-

sten Tag. Zur festgesetzten Stunde erscheint Clara in Riccardis Hause: „Da bin ich! Nun, bitte, verführen Sie mich!“ Sie sagt dies kühl, lächelnd, ein wenig verächtlich. Oft ist Liebe eine Überraschung des Herzens, — hier sieht Riccardi sofort ein, daß alle seine Künste versagen müssen, und daß diese Frau gegen jede Schwäche gewappnet ist. Eine glänzend geführte Szene, deren dramatische Spannung durch das Erscheinen des Grafen gesteigert wird, beleuchtet Riccardis völlige Niederlage. „Ich werde dich töten“, flüstert der Graf seiner Frau zu. „Nicht hier, zu Hause“, erwidert sie ruhig und verläßt an seinem Arm den Schauplatz ihres verwegenen Abenteuers.

Der letzte Aufzug gemahnt noch ausdrücklicher, als die Gräfin selber an Cyprienne de Prunelles erinnert, an den Schlußakt von „Divorçons“. Beide Gatten finden sich wieder in Liebe zueinander, und Adhémar Riccardi zahlt die Zeche. Dies ist in sehr flüchtigen Umrissen der Inhalt der dreiaktigen Komödie „Untreu“ von Roberto Bracco, die heut in der Übersetzung von Otto Eisenschitz zur ersten Aufführung gelangte. Ihre Wirkung liegt nicht in der so überoft schon behandelten Fabel, die sie vorführt, sondern in der virtuosen Durchtriebenheit, mit der der junge neapolitanische Dichter die Empfindungen und Absichten seiner Personen vor dem Zuschauer ausbreitet. Gab es wohl jemals einen dramatischen Autor, der gleich diesem die Kunst besessen hätte, das Dreisteste mit der Miene der Selbstverständlichkeit so gerade herauszusagen, daß man gar nicht den Mut findet, ihm etwas übel zu nehmen?

Ein leicht dahinhüpfender, aphoristischer Dialog voll Glanz und Farbe zeigt den Verfasser als Mann von Geist, als scharfen Beobachter, als genauen Kenner der theatralischen Wirkungen. Roberto Bracco scheint wie kaum ein anderer dazu berufen, den Stil Sardous selbständig fortzuentwickeln, und

soweit diese Richtung an und für sich ihren Anspruch auf eine regere Teilnahme auch in Zukunft zu behaupten vermöchte, würde man der weiteren Bekundung dieses großen Talentes mit Interesse entgegensehen müssen.

17. August.

Ein älteres, einaktiges Lustspiel Arthur Schnitzlers „Abschiedssouper“ leitete den Abend ein. Es ist eine der Anatol-Szenen, in denen der Verfasser, bevor er die „Liebelei“ schrieb, die junge Lebewelt der Großstadt mit scharfen Strichen porträtierte. Von Fräulein Bock, sowie den Herren Bolz und A. Meyer mit eifrigem Bemühen dargestellt, ging das Stückchen an den wenig empfänglichen Zuhörern völlig spurlos vorüber. Uns erfreute, was Schnitzler auch in dieser kleinen Arbeit an Charakterzeichnung, Menschenkenntnis, Stimmungsgehalt und Wahrheitsliebe bietet. Es ist gewiß keine großartige Dichtung, aber ein äußerst scharfsinnig aufgenommener enger Ausschnitt aus der Tragikomödie des wirklichen Lebens mit seinen frivolen Bitterkeiten. Und uns hat gerade die lapidare Art, in der der Vorgang behandelt ist, gefallen. Mehr wäre hier weniger gewesen.

24. August.

Fräulein Marie Gündel nahm Abschied von Frankfurt; sie geht nicht fort, weil ihr Wirkungskreis ihr zu klein geworden, sondern weil die Verhältnisse ihn ihr genommen haben. Und wir sehen sie ungern scheiden, nicht weil ihre Art und ihre Kunst unersetzlich wären, sondern weil wir das Gefühl haben, als hätte sie unserm Theater mehr gegeben, als dieses

ihr zurückerstattet hat. Die beste Zeit ihres Lebens hat sie hier verbracht, durch zahlreiche gelungene Leistungen ist sie dem Publikum wert geworden, und nun, da sie allmählich aufhörte, so jung zu sein, wie ihr ursprüngliches Rollenfach es erforderte, entzog sich ihr nach und nach der Boden, auf dem sie erfolgreich und pflichttreu tätig gewesen.

Fräulein Gündel hatte sich für ihr letztes Auftreten die Rolle der Marguerite in Oktave Feuillets Schauspiel „Der Roman eines armen jungen Mannes“ gewählt, vermutlich, weil sie in der letzten Szene dem von Edelmut triefenden Helden, den Herr Bauer brillant spielte, ein beziehungsreiches Lebewohl zu sagen hat. Im übrigen hat sie weniger als in vielen andern Stücken Gelegenheit, hervorzutreten, aber vielleicht war dies mit gutem Bedacht erwogen, denn man merkte der Künstlerin gleich nach den ersten, von langanhaltendem Beifall unterbrochenen Worten an, daß auch ihr der Abschied nahe gehe und sie im resoluten Gebrauch ihrer Mittel behindere. Schon als sich der Vorhang hob, fand sich der Salon der Madame Laroque mit kostbaren Blumengaben geschmückt, und zu diesem Grundstock gesellten sich im Laufe des Abends noch gar zahlreiche Kranzspenden mit schönen, auch poetischen Widmungen. Der Beifall, der nach jedem Akt die Künstlerin hervorgerufen, verstärkte sich am Schluß des Stücks; ein reicher Regen von Rosenblättern rieselte aus den Soffitten herab, und das Publikum verblieb auf seinen Sitzen und erwartete und erzwang eine letzte Ansprache der Scheidenden.

24. Oktober.

Die drei neuen Dramen Hermann Sudermanns sind auf ihrer Rundreise über die deutschen

Bühnen heut auch nach Frankfurt gelangt. Indem ihnen der Verfasser den Gesamttitel „Morituri“ aufklebte, sicherte er sich die Dauer und die Vorteile eines ganzen Theaterabends. Alle Tragödien der Weltliteratur führen Menschen vor, die dem Tode geweiht sind, auch genug solche, die sich darauf vorbereiten. Dieses Schicksal ist also durchaus kein exzeptionelles, und Herr Sudermann hätte den verdrießlichen Taufakt besser unterlassen. Abgesehen davon, daß das dritte Stück dem Bemühen des Autors, Zufälligkeiten die Bedeutung einer Absicht beizumessen, in jeder Hinsicht entschlüpfen muß.

Die Vorstellung hatte auch bei uns das Gepräge der großen Premieren. Ein dichtgefüllter Saal, ein erwartungsvolles Publikum, ein Hauch von nervöser Erregung und, wie leider üblich, zwei feierlich stimmende Zwischenakte von unendlicher Dauer. Beifall gab es in Fülle, lauten, impulsiven.

Von den drei so verschieden gearteten Dramen können wir selbst mit dem besten Eifer nur das zweite ernst nehmen. „Fritzchen“, dieses dem Milieu des Herrn Leutnant von Brüsewitz entnommene Stück, ist echter Sudermann, und nicht bloß guter, sondern sogar besserer, weil viel Verhaltenes darin arbeitet und der Dichter, statt allzu gesprächig zu werden, mit der schwierigen Kunst des Andeutens, des Erratenlassens zu wirken weiß. Die Grundstimmung des Dramas kennen wir aus der „Liebelei“. Ein junger Mann steht vor einem Duell, — unser Privatbedarf an Duellen auf der Bühne ist nunmehr auf lange Zeit hinaus gedeckt, — und glaubt sich einem sicheren Tode verfallen. In diesem Gefühl nimmt er von Personen, die er liebt, Abschied und täuscht sie durch erzwungene Fröhlichkeit. Wir, die wir unten im Saal sitzen, spielen die Rolle von Vertrauenspersonen, und da wir etwas wissen, was der armen Mutter auf der Szene verborgen bleibt, nehmen wir gleichsam wie Mit-

schuldige, die zum Schweigen verurteilt sind, an dem Vorgang erhöhten Anteil. Mit seiner genauen Kenntnis der Bühne und mit seiner großen Begabung für das Theatralisch-Wirksame bereitet der Dichter diese Situation geschickt vor und führt sie mit sicherer Hand zu ihrer höchsten Spannung. Der nüchterne Zuhörer wird diese leicht durch die naheliegende Frage auflösen, ob Fritzchen, der Leutnant, denn wirklich sterben müsse. In der „Liebelei" war dieser Neugier dadurch wenigstens annähernd vorgebeugt, daß der Duellgegner als ein Schütze von unfehlbarer Sicherheit hingestellt wurde. In dem heutigen Stück ist das nicht so ausdrücklich der Fall, und so wollen wir hoffen, daß Fritzchens Mama, die uns die Mutter aus dem französischen Stücke „Die eine weint, die andere lacht" ins Gedächtnis ruft, noch recht viel Freude an ihrem Sohne erlebe und ihren Traum von den vielen Generälen, die ihn ehren, in Erfüllung gehen sehe. Es haben schon so viele Zweikämpfe stattgefunden, bei denen Leute, die nie eine Waffe in der Hand gehabt, die geübtesten Gegner glatt über den Haufen knallten, — besonders wenn sie es waren, die für eine Schuld einzustehen hatten, denn das Duell ist ja ein Gottesgericht, — daß wir Fritzchens Tod erst glauben werden, wenn wir ihn gedruckt in der Zeitung lesen.

In dem Gotendrama „Teja", in dem eine langwierige und unwahrscheinliche Einleitung einer einzigen Szene zustrebt, der Szene aller Sudermannschen Stücke, hat uns zunächst die Sprache vom ersten Wort an auf das heftigste abgestoßen, — diese seltsame, bald burschikose, bald triviale, bald süßliche Ausdrucksweise, die sich auch nicht die geringste Mühe gibt, die durch und durch modernen Empfindungen der alten Barbaren durch archaistische Anschminkung ein wenig zu verdecken. Über das Gotentum aus Pappendeckel, das Sudermann hier aufbaut, gehen wir still hinweg. Wie die Liebe Barbaren zähmt,

wissen wir bereits zur Genüge seit Halms Ingomar und Parthenia. Tejas deklamatorische Kraftausbrüche haben uns so kalt gelassen, wie dies bei der süditalienischen Temperatur, die heute im Theater herrschte, nur irgend möglich war. Auch der Tod, von dem so viel die Rede ist, und den wir sonst in jeder seiner Gestalten als ein Hohes und Heiliges ehren, zeigte sich von so zahlreichen historischen Voraussetzungen abhängig, daß wir nicht in die Lage kamen, seine Schauer zu spüren. Wüßten wir übrigens nicht aus der Geschichte, daß die Goten tatsächlich untergegangen sind — und auf dies billige Wissen zu rechnen, hat kein Autor das Recht — so könnte uns keine Macht der Welt anzunehmen hindern, daß es Teja und seinen Scharen schließlich doch gelungen sei, sich wenigstens noch diesmal durch die Oströmer durchzuschlagen. Dieses flackernde Stück mit seinen starken Zumutungen, mit seiner teils unsicheren, teils verbrauchten Charakterzeichnung dürfte, wenn die erste Schaulust vorüber, von allen bisherigen Arbeiten Sudermanns am raschesten und geräuschlosesten verschwinden.

Herr Barthel sprach den Gotenkönig so laut, wie das bei der Natur dieser ungewöhnlich robusten Majestät wohl möglich sein könnte, aber in der lyrischen Szene erholte man sich doch mit Vergnügen von solchen heroischen Stimmleistungen. Aus welchem Grunde eigentlich Teja in einer Lage, die zum Hochzeitmachen bürgerliche Menschen nicht eben aufzumuntern pflegt, seine Bathilda heiratet, vermochten wir beim besten Willen nicht festzustellen.

In dem Schlußstück „Das Ewig-Männliche“ stellt sich die männersüchtige Heldin als eine Pendantfigur zu dem weibertollen Freiherrn von Röcknitz vom Vorjahre dar. Das Ganze ist ein Geklingel mit Versen, die ihren Gedankeninhalt vielleicht eher dem Leser als dem Hörer hingeben, im letzten

Sinne ein bloßer Witz mit einer die Frauen recht insultierenden Pointe. Diese Niaiserie wurde von Fräulein Landori, sowie den Herren Bauer, Volz, A. Meyer und Stritt mit Eifer gespielt.

Amüsant, nicht für Rechnung des Autors, war das unfreiwillige Impromptu, dem just der allererste Satz in der Rolle des Marschalls zum Opfer fiel. Der Maler des Stückes wurde nämlich von dem Bramarbas aufgefordert, statt eines Paternoster ein Pasternoter zu beten, — und der Saal erdröhnte vor Heiterkeit, und wir lachten mit dem Publikum von Herzen. Mehr Heiterkeit haben wir aus dem Stückchen nicht mit fortgenommen.

21. November.

In „Rosmersholm" nimmt Ibsen zu den Hauptströmungen des scheidenden Jahrhunderts Stellung. Es handelt sich hier nicht um den Kampf der Jungen gegen die Alten, der auf allen Gebieten des Geistes ewig währt, sondern um den Widerstreit zweier Weltanschauungen, um die explosiven Gegensatzerscheinungen zweier Zeitalter. Rektor Kroll und Rebekka West verkörpern diese Kontraste. Er ist der Vertreter des verkalkten Herkommens, der engen Gebundenheit in Zucht und Sitte, der schweigenden Unterordnung jedes einzelnen unter die Polizeigewalt des Staates und unter den Gewissenszwang der Kirche. Fünf Jahrtausende blicken aufmunternd auf ihn herab, auf diesen Mann, für den alle Zweifel gelöst und alle Fragen beantwortet sind. Er kann und will nicht begreifen, daß es ein Recht gäbe, außer dem seinigen, eine Wahrheit, außer der gestempelten, eine Macht- und Besitzverteilung außer der traditionellen. Und fühlt er auch, daß die Welt von gestern zu heut gewissermaßen geplatzt ist und daß eine Fülle von Kraft

und Geist und Leben aus den Fugen herausquillt, so vermeint er doch, es sei möglich, mit Zuspruch und Gewalt das klaffende Leck zu verstopfen.

In Rebekka dagegen sammelt sich der Neulandsgeist, den die Erkenntnis der Natur und die Skepsis der Philosophie gezeugt haben. Frei und groß schreitet sie einher, gesund und stark, ungehemmt von kleinlichem Bedenken und anerzogenem Vorurteil, durch den stahlharten Willen zum Leben jedes vor sich niederwerfend und bezwingend, unter allen Umständen bereit und befähigt, sich durchzusetzen.

Zwischen diesen beiden Polen geht Johannes Rosmer, der Held der Dichtung, seinen Weg. Ein Kind der alten Zeit, weich und fügsam, grübelnd und verträumt, überläßt er sich seinen Gedanken und Einsichten, die ihn von Rosmersholm, von der Scholle, auf der er geboren, von dem Klan, mit dem er verwachsen, allmählich loslösen. Und nun steht er da und fühlt alles Unmögliche der geltenden Ordnung und fühlt doch auch zugleich, wie kalt und grausam der neue Geist sich ankündigt. Das, was enden muß, bedrückt ihn nicht, aber das, was kommen soll, erschreckt ihn tief. Die Gewaltherrschaft einer in sich verbundenen Vielheit wird untergehen, und das Gewalttätige aller einzelnen soll an ihrer Stelle schalten. Nicht bei jener ist sein Wunsch, aber auch nicht bei diesen. Über die Not des Tages, über den Zwang des Übergangs blickt deshalb Rosmer-Ibsen strahlenden Blickes hinaus in die ferne Zukunft. Die wahre Aufgabe des neuen Geschlechts besteht darin, „alle Menschen im Lande oder wenigstens soviel als möglich zu frohen Adelsmenschen zu machen“, indem ihr Geist befreit und ihr Wille geläutert wird, und wer nur immer stark, ernst und gütig ist, der soll mithelfen, dieses gesegnete Zeitalter vorzubereiten. Also nicht Untermenschen, nicht Übermenschen sondern Adelsmenschen, lebensfrohen Blut- und Nerven-Adel.

Dies ist das hohe Ziel, dem der erlauchte Denker unsere Sinne zuwendet, und wahrscheinlich gipfelt darin die eigentliche Grundidee der Dichtung, — wahrscheinlich, denn wer außer ihm selbst könnte mit Sicherheit die tiefsten Fragen dieses geheimnisschweren Werkes beantworten? Nur tastend kann man dem Dichter auf seinem einfachen Pfade zu folgen versuchen. Wohin man blickt, sieht man die reifen Saatfelder der Wahrheit prangen, sieht man die Schönheit blühen, und beständig pocht die innigste Menschenliebe fordernd an unsere Brust. Aber gleichwie ein Sturmwind, von dem man unten in den Tälern nichts ahnt, hoch über allen Alpengipfeln weht, so scheinen die letzten Gedanken der Dichtung, hoch über jedem menschlichen Schicksal, wie es in dem Drama selbst verkörpert ist, achtlos hinwegzubrausen. Läßt man sich von diesen Höhen zur Erde herab, zu den Menschen, die Ibsen vorführt, so findet man in allen konträren Einzelheiten ihrer Naturen eine Unsumme unvergleichlicher Beobachtungen aufgehäuft. Die wunderbarste Welt- und Menschenerkenntnis hat sie gesammelt, und eine Meisterhand verwebt sie zu künstlerischer Form.

Die überragende Gestalt des Bühnenwerks ist Rebekka West. Aus dem herben Norden, aus Finnmarken, ist sie nach Rosmersholm herabgekommen, um sich ihr Glück, koste es was es wolle, zu rauben. Sie erobert das stille Haus, verscheucht die Gespenster, die es umflattern, jagt Rosmers Gattin in den Mühlenbach, zieht Johannes mit starkem Arm zu sich hinüber und hinauf, — und schon winkt ihr der ersehnte Siegeslohn, als die Hand, die sich danach ausstreckt, erschlafft, der frische Wille erlahmt, Rebekka den Geistern anheimfällt, die schon überwunden schienen, und der ihre wie Rosmers Untergang sich vollzieht. Held und Heldin haben ihre Naturen gegeneinander ausgetauscht: der Schwache ist stark, der Starke

schwach geworden. Im Schicksal dieser Einzelmenschen spiegelt das Gesetz sich wider, das so oft schon das Geschick der Völker bestimmte: wenn der Lärm des Kampfes verklungen, besiegt der Eroberte den Eroberer; denn keine Kraft dieser Welt ist so unbezwinglich, wie die der Passivität. An diesem Punkt der Handlung hat Ibsen vielleicht etwas zuviel motiviert. Wissen wir nicht schon seit Thomas Stockmann, daß der stärkste Mensch der ist, der ganz allein steht? In dem Augenblick, da Rebekka den Pfarrer liebt und begehrt, steht sie nicht mehr allein, verliert ihr Heroengefühl den Trotzalledem-Mut zum Glück. Im Drama jedoch gibt Rebekka ihr Spiel erst verloren, als sie erfährt, daß Doktor West, mit dem sie damals in der Vergangenheit offenbar wie Mann und Frau zusammengelebt, nicht bloß ihr Stiefvater, sondern ihr wirklicher Vater gewesen sei. Dieser Zug verkleinert Rebekka und verdunkelt ihr Bild, wie denn überhaupt eine große Anzahl ähnlich ablenkender Züge das Zwielicht, das über dem Drama lagert, geflissentlich zu verstärken scheint. Das Ende Rosmers liegt im Charakter und den Erlebnissen dieses Mannes logisch begründet; allein wenn die Menschen sich im Mühlenbach ertränken, sind sie schwerlich mehr in der Lage, an der Schaffung eines frohen Adelsgeschlechtes teilzunehmen. Möglichenfalls empfand der Dichter diesen Widerspruch selbst, und in „Klein Eyolf" hat er versucht, darüber hinaus zu gelangen.

Die Rektor Krolls leben noch zu vielen Tausenden rings um uns; sie „halten irgend eine Fahne hoch", und während sie draußen auf dem Markt an der Befestigung ihrer Herrschaft arbeiten, empört sich zu Hause ihr eigen Fleisch und Blut wider sie. Die beiden bedeutungsvollen Nebenfiguren sind typische Vorerscheinungen der Befreiung. Da sind die Ulrich Brendel, die freien Landstreicher, die ihre Sache auf nichts gestellt und den Mut haben, sich selbst zu leben,

und da sind die Peter Mortensgard, die nie mehr wollen, als sie können, die fähig sind, auf die Ideale zu verzichten, die klugen Parteistrategen, die erfolgreichen Geschäftsleute und Ausbeuter der neuen Zeit. Und schließlich ist noch Frau Helseth da, die Haushälterin, die, für das Schauspiel nötiger als für die Dichtung, tief in ihrem Volksglauben steckt und zum Schluß die Genugtuung hat, die gespenstischen weißen Rosse dahinspringen zu sehen. Der „gesunde Menschenverstand", der alles vorher weiß, hält den beiden Unglücklichen die Leichenrede.

Wer die Dichtung liebt, wird sich vielleicht fürchten, ihr als Drama im Theater zu begegnen, denn dieses erhöht nicht alles, was groß ist. Nicht bloß, weil es das Echte durch komödiantische Mittel bezwingt, nicht bloß, weil es gar wenig Darsteller gibt, die Ibsen spielen können, sondern weil man auch besorgen muß, die Zuhörer, die anderes gewohnt sind, könnten müde werden, an der langsamen und schweren Entwicklung des eigentlichen Vorgangs auf der Bühne mitzuarbeiten. Und eine emsige Mitarbeit hat ihnen der Dichter zugewiesen. Nur wer das Geheimnis der dramatischen Wirkungen sich so vollkommen erschlossen hat wie er, darf mit den Grundregeln der Theatertechnik mit solch souveräner Willkür umspringen, wie dies Ibsen tut. Es ist ihm ganz gleichgültig, wie seine Menschen sich einführen, ob sie dem Zuschauer sich erklären oder nicht erklären — er weiß, daß die kleinen Lichter, die bald hier, bald dort aufflackern, und oft so spät, daß man bereits gefaßte Meinungen richtigstellen muß, allmählich schon genügende Helle verbreiten werden. „Ah, ihr wollt im Theater Ungeduld zeigen", also glaubt man ihn sprechen zu hören, „gut, so will ich euch etliche Auftritte so sehr mit verwickelten Auseinandersetzungen vollpfropfen, daß ihr jeden andern Autor schon nach zehn Minuten von der Szene jagtet!" So treten die ersten Akte von

„Rosmersholm“ fast wie in schweren Bauernschuhen einher, bedächtig und Schritt um Schritt, und die Hörer warten und lauschen und wundern sich auch wohl, aber sie fühlen zugleich, daß ein Großes sich vorbereitet und daß ein hehrer Geist sich anschicke, weite und ergreifende Ausblicke in das lebendigste Leben zu eröffnen.

1897

9. Januar.

Zwei Brüder leben ein viertel Jahrhundert lang in der nämlichen Großstadt so fern voneinander, wie nur gesunder Haß Menschen zu trennen vermag. Schon als Kinder unterschieden sie sich, wie in der Fibel-Erzählung der gute Fridolin vom bösen Dietrich. Wilhelm Müller war stets fleißig, strebsam, korrekt; er studierte, promovierte, praktizierte, kurz, er wurde, was der gewöhnliche Sprachgebrauch einen „feingebildeten" Mann nennt. Sein Bruder Adolf dagegen war ein so arger Tunichtgut, daß der Vater ihn zu einem Schlosser in die Lehre gab. Vereinzelte unvermeidliche Begegnungen tragen erst recht dazu bei, die Geschwister zu entzweien. Der Rechtskonsulent schämt sich des „Schlossergesellen"; dieser empfindet zornig und erbittert die geistige Überlegenheit des bevorzugten Bruders. Das Leben richtet sich aber, wie es scheint, nicht immer nach den Moralanweisungen der Kinderbücher, denn während der brave Wilhelm Stellung und Vermögen verliert und in seinen Verhältnissen immer mehr zurückkommt, gelingt es dem ungebildeten Adolf, in seinem Handwerk Erfolge zu erzielen, Reichtum zu erwerben, also ein angesehener Mann zu werden.

In dem Augenblick, da die materielle Bedrängnis in Doktor Wilhelm Müllers Familie einen Höhepunkt erreicht hat, setzt die Handlung der heutigen Novität „Gebildete Menschen" von Victor Léon ein. Der Mutter Müller von der „gebildeten" Linie der Familie ist in der Markthalle das letzte Zwanzigmarkstück gestohlen worden, und unter dem Eindruck dieser Katastrophe entschließt sich die Tochter Cäcilie

insgeheim ihren reichen Onkel aufzusuchen und ihn um Hilfe anzugehen. Freundliche Nebenumstände wirken mit, dies Vorhaben zu begünstigen. Der „ordinäre Mensch“ hilft ausgiebig, und noch am selben Tage bringt ein bereitwilliger Zufall die beiden Brüder zusammen. Diese Begegnung mit ihrer ernsten Aussprache und ihrem versöhnlichen Abschluß vorzubereiten und zu schildern, ist das Endziel des Autors, und ihr streben alle Vorgänge zu. Aber die Mittel, die das bewirken, sind so klug erwogen, die Haupt- und Nebenfäden der Handlung sind mit so ansehnlicher Kunst ineinandergesponnen, daß diese große Szene nicht für sich allein die Spannung an sich zieht.

Wie man sieht, erörtert das Drama ein Stück gesellschaftlichen Vorurteils und ein Stück sozialer Frage. Ohne viel zu dozieren, mehr durch das, was er zeigt, als durch das, was er sagt, höchstens im gegebenen Moment durch ein paar Schlagworte die Hörer bestimmter auf seine Absicht hinlenkend, veranschaulicht der Autor den Notstand des Bildungsproletariats, die Unvernunft, die den Mittelstand antreibt, seine Kinder den sogenannten höheren Berufsarten zuzuführen, die größere Brauchbarkeit des gewöhnlichen Tagwerkers, den kein Bedenken daran hindert, im Lebenskampf die erstbeste Arbeit rüstig anzupacken. Und noch ein anderes lehrt das Drama: daß Geistes- und Herzensbildung zwei verschiedenartige Zustände sind, die sich ganz und gar nicht bedingen. Der Sieger des Stücks ist der Mann, der nichts gelernt hat, der kaum richtig die Worte zu setzen weiß und der dem Dünkel des Bruders sein rechtschaffenes, gutes Herz entgegenstellt.

Leicht und ungezwungen baut sich die Handlung auf, und das Bestreben des Autors, Wirkliches einfach darzustellen, macht sich jederzeit fühlbar. Wäre dies in geringerem Maße der Fall, so würde man sich

kaum versucht fühlen, unwesentliche Mängel neben den Vorzügen der Komposition zu bemerken. Das Milieu, in dem Herr Doktor Müller und seine Angehörigen leben, ist nicht scharf genug und auch nicht ganz richtig dargestellt. Eine Familie, die so unmittelbar wie diese dem Elend mit allen seinen demoralisierenden Wirkungen preisgegeben ist, die nicht mehr zwanzig Pfennige im Hause hat, wird wohl mit dunkleren Farben zu zeichnen sein, als dies hier geschehen. Herr Léon begnügt sich, ihre kleinen Miseren zu schildern, die der gemütlichen Grundstimmung des Kreises keinen Abbruch tun, über die furchtbare Seite ihrer Existenznot dagegen geht er rasch hinweg.

Dieser Einwand soll uns nicht hindern, anzuerkennen, daß die „Gebildeten Menschen" ein gutes Theaterstück sind, reich an dramatischem Atem und lebhaft bewegt. Im ersten Akt tut der Autor in letzterer Hinsicht vielleicht sogar des Guten zuviel.

Der eigentliche Träger des Stückes ist bei uns Herr Strohecker. Wer schon seit langem zu wissen glaubt, was im künstlerischen Bereich dieses Mannes liegt, sehe sich jetzt einmal an, wie er die Figur des ungebildeten Emporkömmlings faßt und hält, wie schlicht und scharf zugleich er sie gestaltet, wie er, ihre komischen Spitzen fein herausarbeitend, mit einem Male durch eine gewisse ernste Größe zu erschüttern versteht. Das also ist Herr Strohecker, der, wenn er nicht gerade in einem Dialektstück den ihm gebührenden Platz zugewiesen erhält, für gewöhnlich in bedeutsameren Kammerdienerrollen seine Kunst zeigt! Seine heutige Leistung, die durch die wenig befriedigende Art, wie der brüderliche Partner dargestellt wurde, vielleicht noch ein Relief gewann, war die Überraschung des Abends. Wir freuen uns der Satisfaktion, zu der das Talent des Wiener Autors dem Frankfurter Künstler verholfen hat.

16. Januar.

„So hauen Sie doch zu, Herr Scharfrichter!“ mahnt der Delinquent auf dem Schafott.

„Aber Sie sind ja schon tot, mein Herr,“ versetzt höflich der Mann mit dem Schwert, „schütteln Sie sich bloß einmal und Sie werden sehen, wie schön Sie geköpft sind!“ . . .

Seit wir heut im Frankfurter Theater, das sich das Verdienst und den Vorsprung der ersten Aufführung in Deutschland gesichert, Ibsens neues Schauspiel „John Gabriel Borkman“ durchfühlten, folgt uns die anekdotische Henkersantwort in jeden Anblick dieses Werkes. Der Held des Dramas ist seit vielen Jahren tot und weiß nichts davon. Im Gegenteil: mit so großer Sicherheit meint er, er lebe, erwartet er das Größte von diesem Zustand, daß er noch undenklich lange auf dem Schafott verharren könnte, ohne sich zu rühren. Und doch ist er tot, so tot wie ein Mensch nur irgend tot sein kann, und wenn die harte Frau, die an seiner Seite steht, ihm sagt: „Laß dir nimmermehr vom Leben träumen! Verhalte dich ruhig da, wo du liegst!“, brauchte er sich bloß ein bißchen zu schütteln, und sein Kopf rollte ihm vor die Füße.

In dieser neuen Dichtung kehrt Henrik Ibsen aus dem Reich der Menschheitsideen, der gigantischen Probleme, der unübersehbaren Perspektiven, der metaphysischen Grenzenlosigkeiten, auf den Boden scharf umrissener Lebens- und Seelenkämpfe zurück. Das Übersinnliche klingt kaum noch an. Wenn John Gabriel im Geiste sieht, wie die Berge kreisen und ihre Metallschätze gebären, wie diese hervorquellen, die Schiffe befrachten, tausend fleißige Hände bewegen und füllen, ist in solchen Vorstellungen nichts Mystisches wirksam, sondern die Phantasie eines Mannes wird rege, in dem der Wille zur Macht ins

Krankhafte gesteigert erscheint. Und wenn Frau Wilton einmal dem jungen Borkman androht, sie werde ihm aus ihrem innersten Willen heraus suggerieren, was freiwillig zu tun er scheinbar verweigert, so glaubt man aus der Art, wie hier der Dialog einsetzt, den großen Norweger leise vor sich hinlachen zu hören. Ernste, kraftvolle Charaktere, deren Herbheit uns vielleicht nur fremd berührt, weil die lange Winternacht uns fern ist und die Stürme der nordischen Meere nicht an unseren Türen rütteln, werden vorgeführt und in ihrer Beziehung zueinander dargestellt. Das Letzte ihrer Geschicke vollzieht sich in unserem Beisein. Schwere Lebenslügen offenbaren und rächen sich. Das, was geschieht, ist stärker herausgebosselt als früher, und der eigentliche Vorgang rollt sich, bis zur Atemlosigkeit gesteigert, hastiger ab als sonst. Weniger Querkräfte treiben zu abseitsliegenden Zielen hin; in geradlinigem Flusse wie die Fluten, die aus einem Schleusentor hervorstürmen, eilen die lange gestauten Leidenschaften dem Ende zu.

Die größere Einfachheit des Stoffs ermöglicht erheblichere Zugeständnisse an die Forderungen der Bühne. Das Werk ist, ohne sich zum Theatralischen zu erniedrigen, weitaus mehr Theaterstück als die meisten Dichtungen Ibsens. Mit einer Meisterschaft der Präzision, die keiner neben ihm besitzt, zieht der Poet seine Fäden ineinander und schürzt sie zum festen Knoten. Auf das genaueste erwägt er das Maß der Voraussetzungen, aus denen die Naturen, die er vorführt, sich erklären, stellt er den Gegensatz unversöhnlicher Interessen fest, die zur Geltung gelangen, berechnet er im voraus den Punkt, in dem sie sich schneiden müssen. Fast wie in einer Schachaufgabe sind die Personen zu einer bestimmten Kombination verbunden. Von einer Nebenfigur, dem jungen Borkman, hängt die ganze Partie ab. Mit ihm steht und fällt sie. Die beiden Damen rücken vor, der

König zieht sich heran, die Kräfte messen sich, die Lage ist so gespannt als möglich, — da stößt die Hand eines Kindes achtlos an das Brett, wirft den Bauer um, wirft die Damen um, wirft alles um, und beide Teile haben ihr Spiel verloren.

Je deutlicher sich im Verlaufe der Handlung die Physiognomie des Helden ausprägt, um so stärker berührt uns ein Bekanntes darin, das sich anfangs nicht recht erklären will. Erst als der Dichter selber mit einem rasch vorübergleitenden Worte unserm Grübeln nachhilft, erhellt sich das Dunkel. Zu seinem Einsamkeitsgenossen Foldal bemerkt Borkman: „Mir ist zumute wie einem Napoleon, den sie zum Krüppel geschossen hätten in seiner ersten Feldschlacht!" — und nun wissen wir mit einem Male, wem eigentlich dieser Borkman so seltsam ähnlich sieht. Sind dem Welteroberer und dieser waghalsigen Spielernatur, die alles auf eine einzige Karte gesetzt, nicht gewisse Züge gemeinsam? Ja, ist nicht Borkmans ganzer Lebensgang ein aus dem Napoleonischen ins Bürgerliche verkürztes Menschenschicksal? Wandelt nicht auch dieser norwegische Großspekulant, nachdem er sein Waterloo verloren, lange Jahre hindurch auf einer einsamen Insel ruhelos auf und nieder, immer gewärtig, daß seine Mitbürger, sein Volk, seine Zeitgenossen kommen und ihn bestürmen werden, wieder zu ihnen zurückzukehren? Steht nicht dort, wie hier neben dieser großen Hoffnung, die dem Verbannten leben hilft, eine kleine: der Gedanke an den Sohn, der heranwachsen, herbeieilen und befreien wird? Martert diesen wie jenen Verlassenen nicht der tiefste Groll der hadernden Menschenseele: warum mußte es so kommen? — noch einen Tag, noch eine Stunde Frist, und nichts wäre zu spät gewesen? Und war nicht auch für den einstigen Beherrscher der Welt, als er auf dem verlornen Felseneiland die Jahre, eines um das andere, verrinnen sah, der Tag gekommen, da

er sterben mußte, weil er endlich erkannte, daß er tot sei?

„John Gabriel Borkman“ ist zunächst die Tragödie des Mannes, der kalten Herzens ist. Lebendig wird das Apostelwort von der klingenden Schelle, der jeder gleicht, ob er auch mit Menschen- und mit Engelzungen redete, „und hätte der Liebe nicht“. Dieser Mann ist zugrunde gegangen, weil er, sich selbst über Menschliches hinaussetzend, Gefühle verachtete, mit ihnen Handel trieb und Liebe verschmähte. Man wird dem Dichter hier einwenden müssen, daß nur in seinem besonderen, unleugbar etwas romanhaft konstruierten Fall dieses Gefühlsmotiv den Sturz des Helden herbeiführt. Wie aber, wenn ein Zufall gleich dem, der John Gabriel Borkman zerschmettert, seine Spekulationen gelingen machte? Hätte ihn dann sein Mangel an Wärme in den Augen der Welt und in seinem eigenen Glücksempfinden geschädigt? Sehen wir nicht beständig, daß gerade diejenigen, die kein Gefühl für die anderen haben, die eigentlichen Lebenssieger sind und frohgemut über das Schlachtfeld reiten?

In weit höherem Maße als der Fall Borkman sollte, wie uns scheinen will, das Trauerspiel des Kaltherzigen, der den Erfolg für sich hat, Phantasie und Kunst des Dichters beschäftigen können. Es müßte gezeigt werden, wie das Gute, das er wirkt, ins Leere verpufft, weil er nie aus Güte, sondern bloß aus Klugheit gut gewesen, — wie er, erstaunt und verstimmt, keinen Dank zu finden, die Menschen, die ihm bisher bloß gleichgültig waren, zu hassen beginnt, — wie endlich er, der sonst alles kaufen könnte, vor Hunger nach einem Gefühl, das keinen Preis hat, umkommt. Wer, vor dem Roulettetisch des Lebens stehend, seine ganze Habe, seine ganze Existenz, seine ganze Seele auf Rot setzt, darf sich, wenn Schwarz herauskommt, nicht wundern, wenn alle, die

er je in guter Zeit verletzt, gequält, enttäuscht hat, haßerfüllt und racheheischend ihre Anklagen wider ihn vereinigen.

Indem der Dichter die Begriffe Freundschaft, Vater- und Kindesliebe aufzulösen trachtet, vervollständigt er das heilsame Zerstörungswerk seiner früheren Schöpfungen. Wie er das Verhältnis zwischen John Gabriel und Foldal darstellt, ist Freundschaft die Identität der Neigungen und Interessen. Wie er die Beziehungen zwischen Borkman Vater und Sohn zeigt, entsteht auch in dieser nächsten Blutseinheit kein Gefühl von selbst, ohne das Dazutun beider Beteiligten. Die tiefeingewurzelte Annahme, Menschen müßten sich lieben, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil sie zufällig miteinander verwandt sind, ist sicher eines der törichtesten Vorurteile, an denen die besser gekleidete Menschheit krankt. Innerhalb der Familie kann die Empfindung von einem zum andern leicht wach und stark werden, weil die Gewohnheit, die Erkenntlichkeit, das Gefühlsbedürfnis und auch hier die Interessengemeinschaft die Nächsten zusammenzuketten pflegen; aber nichts in dieser Welt ist umsonst zu haben, und wer Liebe empfangen will, muß auch als Vater, Mutter, Sohn, Tochter und Bruder Liebe geben lernen.

Anzengruber hat im „Vierten Gebot" einen Zipfel dieser großen Frage gelüftet: Denkt einmal darüber nach, ob die Eltern den Kindern nicht weit mehr schuldig sind, als sie von ihnen gebieterisch zu beanspruchen pflegen! In Ibsens Drama ist wohl die Beziehung vom Vater zum Sohn, die einander kaum kennen, klar geschildert und entwickelt, aber die Relation zwischen Tante und Neffen verdunkelt den Fall. Ella Rentheim hat in der Tat das Menschenmögliche getan, um Erhards Liebe zu erwerben, und wenn sie den jungen Mann doch nicht an sich zu fesseln vermag, greift der Dichter in eine Argumentation für einen

ganz andern Lehrsatz hinüber, der den allgemeinen Kontrast zwischen der Sinnesart der Alten und jener der Jungen behandelt....

So vieles auch das Werk dem gibt, der es liest, — zu vollem Leben erwacht es doch erst im Theater. Hunderterlei, über das man hinweggleitet, weil es unwichtig erscheint, gewinnt auf der Szene Form und Farbe, glänzt und leuchtet, zeigt sich genau und bedeutsam erwogen, ja ganz unentbehrlich für das Bild des Ganzen. Mit dem ersten Wort, das aus der dunklen Stimmung des Hauses Borkman heraus hörbar wird, fühlt man den heißen Atem dieser gewaltigen Dichtung, die immer mächtiger wird und wächst und packt und ergreift, bis man empfindet, daß sie eine der größten Erschütterungen birgt, die das Theater hervorzubringen fähig ist. Und an der Seite dieser fast feierlichen Freude, mit der man das Drama sich entwickeln sah, mit der man den Worten seiner tiefernsten Gestalten folgte, die innige Wehmut empfand, die das ganze Werk durchdringt, — neben diese Freude, die man erwarten durfte, stellte sich eine andere Freude, auf die man gar nicht gefaßt war. In diesem Stück des Norwegers Henrik Ibsen, der ein so großer Geist ist, daß ihn nicht bloß die ganze Welt anerkennt, sondern sogar schon sein eigenes Vaterland, ist plötzlich einer der ersten Charakter-Darsteller des heutigen deutschen Theaters zur Welt gekommen.

Herr Bauer sollte bei uns den John Gabriel Borkman spielen, und wir sahen dem Abend mit einiger Sorge entgegen. Unlängst hatte dieser Künstler den Rosmer gegeben, ohne sonderlich zu wirken. Und heute spielte dieser selbe Herr Bauer die Rolle des Borkman und schuf daraus eine so unglaublich lebenswahre, große, beinahe bis zum Furchtbaren aufragende Gestalt, daß man den Atem anhielt, um keines seiner Worte und keine seiner Gebärden zu verlieren. Schon wie er zuerst vor uns erscheint, der

„kranke Wolf“ mit dem eindrucksvollen Greisenkopf, der die Züge des Dichters selbst vergegenwärtigt, wie der Gebrochene in seiner unsäglichen Vereinsamung eine Lebenskraft erheuchelt, die er längst verloren, wie er seine Rede rauh herausstößt, wie er mit ekstatischer Leidenschaftlichkeit seine Wahnideen vorbringt, mit Stellungen und Bewegungen, die den körperlichen Verfall zu bestreiten suchen, — und dann wie er immer er selbst zu bleiben versteht, wie er in keinem Augenblick den Sinn seiner Aufgabe verfehlt, in nichts die große Illusion aufhebt, in die er den Hörer einspinnt, so sehr Mensch und so gar nicht Schauspieler ist, zuletzt eine Art Lear, der im Wettersturm der Heide Zwiesprache hält mit sich und seinem Leid, — wirklich, wir haben, seit Georg Engels den Kollegen Crampton spielte, auf der Frankfurter Bühne nichts Bedeutenderes gesehen.

Treffliche Kunstgenossinnen fand dieser Darsteller, den wir bisher noch gar nicht kannten, so oft wir ihn schon sahen und schätzten, in Fräulein Boch, die Borkmans Frau, und in Fräulein Frank, die die Ella spielte. Auch Fräulein Boch traf heute den Stil Ibsens ungleich besser, denn damals als Rebekka West. Um die Härte dieses Charakters und die Schwere dieses Schicksals zu veranschaulichen, fand auch sie eine so vorzügliche Art, das Wuchtigste und Schneidendste halblaut zu sagen und durch kurze, ungestüme Bewegungen zu erläutern, daß sie die Figur dieser schroffen und verbitterten Frau damit zu voller Wirkung brachte. Auf der Höhe ihrer Kunst stand Fräulein Frank in ihren leidenschaftlichen Szenen und auch in den ruhigeren Darlegungen des ersten Aktes. Sonst war sie im Ton wohl lyrischer, in den Gebärden unruhiger, als Ibsen und Ellas weichere, aber stets gehaltene Nordlandnatur dies gestatten dürfen. Fräulein Landori und Herr Bolz waren die Vertreter der Jugend, erstere schön, elegant, verfüh-

rerisch, wie die Rolle es verlangt, letzterer nur dialektisch seiner Aufgabe entsprechend. Wenn Erhard Borkman nicht von einer Leidenschaft fortgerissen wird, die man glauben kann, wird die Absicht des Dichters nicht erfüllt. Es genügt durchaus nicht, daß er Egoist ist, — jung muß er sein, so jung, stürmisch, feurig, daß man ihm alles verzeihen muß. Herr Diegelmann als Foldal war uns zu groß und muskulös. Kann man sich diesen scheuen, bescheidenen Menschen als Herkules vorstellen?

27. Februar.

„Die Wildente" ist der reichste von Ibsens Gobelins. Bloß als Bildgewebe betrachtet, nicht auf seinen tiefernsten Ideengehalt hin angesehen, auch nicht auf seine Wirkung als Theaterstück, zeigt dieses Werk eine erstaunliche Farbenfülle, die sich mit höchster Kompositionskunst verbindet. Die bunteste Wirklichkeit durchleuchtet und bewegt dieses Drama. Seine Gestalten treten aus dem Gemälde heraus, als ob sie atmeten, und alles, was geschieht, ist zugleich seltsam und selbstverständlich, wie das Leben selber. Jeder einzelne der hier geschilderten Menschen, ob er nun mithandelt, ob er mitleidet oder nur vorübergleitet nach flüchtiger Aussprache, steht so notwendig an seinem Platze, daß man ihn vermissen sollte, wenn er fehlte, — ihre Absichten und Schicksale aber schmelzen ineinander, wie wenn das große Zufallmotiv des Daseins mit all seinen Launen und Widersprüchen dabei tätig wäre.

Wir unterscheiden in der Dichtung zwei große Gedankengruppen. Uns ist die „Wildente" zunächst das Drama der Deklassierten. Das Tier, das dem Werke den Namen und den Vorgängen ihren beziehungsvollen Sinn gibt, ist selbst ein Geschöpf, das

der Möglichkeit beraubt worden, an den Lebensäußerungen seiner Gattung teilzunehmen; in dieser Verstoßenheit wird die Wildente, die mit ihren zerschossenen Flügeln im Bodenraum der Ekdalschen Wohnung haust, gezwungen, sich Existenzformen anzupassen, die den ihr natürlichen entgegengesetzt sind. Der adlige Vogel hat das wilde Leben von ehedem vergessen und ist fett geworden. Genau so deklassiert wie er sind die beiden Ekdal, Vater und Sohn. Sie haben ihre Kaste verloren, und während sie erzogen und gewohnt sind, in der Freiheit des Überflusses, in gesellschaftlicher Geltung, in jeder Bewegungsmöglichkeit zu leben, werden sie infolge eines Fehltritts in die Daseinsnot des Proletariats hinabgeschleudert. Aus der Betäubung dieses Sturzes sind sie nie wieder zu sich gekommen. Wären sie große Naturen gewesen, so hätten sie sich über ihr Geschick trotzig oder lachend hinweggeholfen. Halb und schwach, wie sie sind, mußten sie ihm erliegen: der Vater gebrochen durch das Furchtbare, das ihm widerfahren, der Sohn erdrückt durch das Haltlose, das ihm angeboren.

In dem unendlichen Bereich menschlichen Elends gibt es wenig Schauspiele, die jammervoller wären, als der Anblick der sozialen Rückbildungen. In den schwersten Lebenskampf hineinerzeugt werden, in die hilfloseste Enge hinein verdammt sein, ist gewiß ein furchtbares Los; aber wer das Bessere bloß ersehnt, ohne es zu kennen, wird immer noch weniger leiden, als wer es genossen und verloren hat.

In unzähligen Familien hat man seit jeher die Gewohnheit, arm zu sein; dies ist ein Atavismus wie jeder andere. Schlimmer als arm sein aber ist arm werden. Erleben und wahrnehmen müssen, wie sich zunächst die Menschen abwenden, die zu jeder Freundschaft bereit waren, solange wir sie nicht brauchten, — wie sich die hundert Äußerlichkeiten des Wohlstandes verlieren, die wir nicht schätzten, weil wir sie be-

faßen, wie dann die Sorge kommt und immer drückender wird, wie ein Unerhörtes dumpf an die Tür pocht: der Hunger, wie die Angst ums liebe Brot sich meldet und foltert und wie endlich mit den Vorrechten der höheren Kaste alles hinschwindet, was sich daraus herleitet: Selbstachtung, Würde, Stolz, jeder Sinn für das Höhere, jedes Gefühl für das Bessere, jede Scheu vor dem Gemeinen, — diese düsterste Tragödie der Verproletarisierung ist es, die Ibsen in der „Wildente“ entrollt hat. . . .

Und ein solcher Glückswechsel ließe sich überleben? Mehr noch: er läßt sich ertragen. Hjalmar Ekdal wird fett dabei wie seine Wildente. Hier blickt man in die andere Gedankenfolge des Dichters. Nicht jeder vermag seinen Empfindungen gleich dem großen Kant zu befehlen, der, als er seinen treuen Diener Lampe verloren hatte, in sein Tagebuch schrieb: „Vergiß nicht, ihn zu vergessen!“, — aber für jeden sprudelt der Quell der Tröstung, der Beruhigung, der Apokatastase: der Zauberborn der Lebenslüge.

Mit dieser These hat Ibsen für ein triviales Daseinsgesetz eigentlich nur eine schärfere Ausdrucksform gefunden. Was er Lebenslüge nennt und als solche darstellt, ist im Grunde nichts anderes, als was alle menschliche Kreatur noch am Grabe aufpflanzt: die Hoffnung. Würde der, der nicht hoffen dürfte, leben wollen? Würde sich in die Qual von heute schicken, wer nicht ein froheres Morgen erwartete? Dieses herbeigesehnte Morgen, — was wird es uns nicht alles bringen? Morgen wird uns die frohe Nachricht werden, die wir schon so lange erwarten; morgen wird der Liebende die Geliebte umfangen; morgen wird Herrengruß den Knecht beglücken; morgen werden unsere Wünsche in Erfüllung gehen. Und so ist's ein wenig mehr, ein wenig weniger mit allen Menschen, — aber ganz besonders die Kleinen sind fest überzeugt davon, daß das Leben eigens für sie erfunden wurde.

Ähnelt dieser ewige Selbstbetrug nicht der List jenes Barbiers, der an seinen Laden schrieb: „Morgen wird umsonst rasiert?“ Laßt sie nur kommen, die Kunden, die ihr Geld sparen wollen. Aus jedem Morgen wird ein Heut, und hinter jedem Heut steht ein neues Morgen, das Spiel dauert so lange, als wir selber dauern, denn das Ende der Welt bricht alle Tage an, bald für die einen, bald für die andern.

Lebenslüge — welcher größte und freieste Geist vermöchte sich ihr ganz zu entziehen? Nicht einmal das Narkotikum der Arbeit oder der Hingabe an eine Pflicht hilft darüber hinaus. Man mag es wie Candide machen, der seinen Garten bestellte, um sich über die Häßlichkeit Cunégondens und den Verlust seiner Schafe aus dem Lande Eldorado zu trösten, — kann man in jedem Augenblick des Daseins die Erde umstechen, Ranken aufbinden und sich der Blüten freuen? Lebenslüge, — wie könnte ohne sie Elend zu hohen Jahren kommen? Alle erfolggekrönten Religionsstifter, — worauf beruht die Kraft, die von ihnen ausgeht, wenn nicht auf einer leuchtenden Lebenslüge, die sie den Menschen dargeboten? So leben wir alle von der Lüge Gnade, bald von dieser, bald von jener, und wehe dem, der es wagen wollte, sie uns zu nehmen, ohne eine andere dafür in Bereitschaft zu halten....

Von einem ungestümen Wahrheitsdrang getrieben, steigt Gregers Werle, der aktive Held des Dramas, aus der Einsamkeit des Waldgebirgs zu den Wohnhütten der Menschen hernieder. Er kennt nicht die Welt, nicht die Herzen; er folgt, ohne zu prüfen, dem schönen Wahn, der ihn beherrscht, und er ahnt nicht, daß die Wahrheit an und für sich nichts bedeutet, sondern daß alles darauf ankommt, wer sie sagt, zu wem, wie und warum sie gesagt wird. Für ihn ist Wahrheit nichts Organisches, sondern etwas Mathematisches. Hjalmar Ekdal, der arme komödiantische Schwächling, der mit zerschossenen Flügeln

in seiner Dachkammer haust, der von großen Worten und von kleinen Einbildungen lebt und nichts wissen will vom freien, stolzen Wildentendasein, — was könnte ihm jene Wahrheit nützen, zu der sein Freund ihn fast mit Erpressergewalt hinzwingt? Ihn über sich und seine Lebenslage aufklären wollen, kann nur ein anderer Ritter von La Mancha unternehmen, der zehntausend Meilen von jeder Wirklichkeit entfernt ist.

Aber dieses Beginnen mußte nicht unbedingt tragisch endigen. Hjalmar denkt nicht daran, sich von seinen Illusionen zu trennen; er wird den ungerufenen Wahrheitskünder von sich abschütteln; dieser wird gewarnt, vielleicht auch belehrt, aber frei von schwerer Gewissenslast weiterwandern, und man würde über Don Quijote wieder einmal lachen dürfen, — wenn nicht eben die Führung der Handlung, keine innere Notwendigkeit, den Tod der lieblichen Hedwig veranlaßte. An diesem Punkte setzt ein, was wir bereits angedeutet: entscheidend für den Ausgang wird nicht die von den Meistern des ernsten Dramas sonst so emsig abgewogene Schuldfrage, sondern wie diese Dichtung ein Stück Leben ist, entwickelt sie sich auch nach dem brutalen Prinzip des Lebens, dem Zufall. Wem dieser günstig ist, der kommt davon, sei er ein Gerechter oder ein Schächer, wer ihn wider sich hat, geht zugrunde. Nun aber darf auch Gregers Werle sterben, denn jenes Unglück klärt ihn darüber auf, daß der Glaube an die Allmacht der Wahrheit seine Lebenslüge gewesen ist . . . .

Auf solche Weise etwa versuchten wir uns die eine oder die andere Absicht des Dichters zu deuten. Wer das Werk von anderer Seite betrachtet, wird anderes finden, aber immer Hohes. Es ist so vieles darin, daß kein Sinnender unbelohnt bleiben wird . . . .

26. März.

Eine Dachkammer, in der zwei Freunde hausen, Riccardo, ein Dichter, und Antonio, ein Maler, ist der Schauplatz des einaktigen italienischen Dramas „L'uragano" von Luciano Zuccoli (deutsch von Alfred Friedmann), das heute zur ersten Aufführung gelangte. An Stelle des Übersetzers hätten wir das stärkere Titelwort des Originals festgehalten und das Stück „Der Orkan" genannt, oder „Das Ungewitter", aber gewiß nicht schlechthin „Das Gewitter". Wir sind zweckloser Silbentüftelei zu aufrichtig abgeneigt, um für diesen Fall des Einspruchs nicht einen besonderen Grund zu haben. Die Naturerscheinung des Gewitters deckt sich nicht notwendigerweise mit dem Begriff des Zerstörens, das Phänomen dagegen, das der Dichter hier schildert, wirkt in seiner Plötzlichkeit so erschreckend und vernichtet so vieles, daß man sehr gut begreift, weshalb Herr Zuccoli zur Bezeichnung des Vorganges unter den zahlreichen Ausdrücken seiner Muttersprache gerade den einen wählte: „L'uragano".

Die beiden Freunde in der Dachkammer also besprechen ihre Lebensverhältnisse. Die Zeit der Entbehrungen ist vorüber, erfahren wir von Riccardo. Nun kommt Geld ins Haus, viel Geld, ganze dreitausend Lire. Riccardos Frau, die seit zwei Jahren in Paris weilt, als Gesellschafterin in einer angesehenen Familie, — der Dichter war außerstande gewesen, sie zu ernähren, — hat diesen Betrag erspart und kehrt zu ihrem Gatten, in ihre Heimat, in die kleine, italienische Provinzstadt zurück. Ehe man sie erwartet, ehe die beiden Freunde ihre schönen Zukunftspläne zu Ende gesponnen, ist sie da, elegant und heiter, bloß ein bißchen bedrückt von der Ärmlichkeit ihrer neuen Umgebung, aber im ganzen doch froh, wieder bei ihrem Gatten zu sein. Welche Freude von

beiden Seiten, welcher Austausch von Liebesworten und Zärtlichkeiten! Antonio, der Freund, auf den Felicitas Erscheinung großen Eindruck macht, ist stummer Zeuge dieser Szene.

Kaum sind die beiden Gatten ruhiger geworden, so geht es ans Fragen und ans Berichten. Man hat sich ja zwei Jahre nicht gesehen, und das arme Frauchen befand sich mutterseelenallein in dem großen, großen Paris. Und Riccardo fragt viel, ja, er wird immer neugieriger, je mehr er erfährt, und er bringt dadurch seine Frau in wachsende Verlegenheit. „Nicht dreitausend Lire, weit mehr Geld bringe ich mit", hatte sie im ersten Überschwang des Gefühls verkündet, und anstatt nach Maßgabe dieser größeren Summe seine Freude zu erhöhen, wird Riccardo plötzlich ernst, finster und mißtrauisch. Die Wolken, die den Orkan künden, ziehen sich zusammen. Riccardo fragt und forscht immer weiter, und Felicita ist trotz ihres Pariser Aufenthalts nicht intelligent genug, um die Wißbegierde Riccardos, wie andere Frauen es so leicht gekonnt hätten, in einer ihn völlig befriedigenden Weise zu stillen. In einer gutgeführten Szene gibt sie, ohne es zu wollen, immer mehr von den Geheimnissen ihrer Pariser Existenz preis. Wir erfahren, daß sie längst nicht mehr Gesellschafterin im Hause Colloredo war; die Vornamen der Männer, die ihr nahe gestanden, entschlüpfen ihr; von Gino spricht sie, von Servio, und nun bricht der Orkan los. Antonio, der Freund, hat die größte Mühe, Gewalttätigkeiten zu verhindern und Felicita fortzubringen. Bevor sie die Dachkammer verläßt, um nach Paris zurückzukehren, erfährt man aus einem kurzen, hastigen Dialog zwischen ihr und Antonio, mehr noch aus dem mimischen Ausdruck beider, daß sie einander gefallen und daß sie sich in der Seinestadt begegnen werden.

Der Freund bleibt beim Freunde zurück, um

scheinbar zu vermitteln, den Verzweifelten zu besänftigen, vom Standpunkt des Lebensklugen zur Versöhnung zu mahnen. Er wiederholt den Gedanken zu Felicitas Verteidigung: ein Mann, der seine Gattin schutzlos und von Lastern umringt in einer Stadt wie Paris beläßt, ohne ihr materiell helfen zu können, habe kein Recht, ihr als Verbrechen anzurechnen, was er im Grunde selbst verschuldet hat. Aus der Art, wie Antonio die Sache Felicitas zu führen sucht, errät der Dichter, was in der Seele des Freundes vorgeht, das Einverständnis mit der Ungetreuen, die heimlichen Hoffnungen und Anschläge des Falschen, und nach einer heftigen Aussprache verläßt auch Antonio den Dichter, und dieser bleibt allein in seiner Dachstube zurück. Der Orkan ist vorbeigebraust, Liebe und Freundschaft liegen zerstört im Staube. Besäße Riccardo einen Hund, so wäre er dem Helden der bekannten Ballade wahrscheinlich noch ähnlicher geworden.

Wir haben uns mit dem Inhalt des kleinen Dramas ausführlicher beschäftigt, weil wir darin einen Poeten kennen gelernt, der ganz unzweifelhaft Talent, eine selbständige Art und einen neuen Ton hat. Wer eine Handlung erfindet, wie die hier skizzierte, kennt die Welt; wer Gestalten zeichnet wie die der beiden Gatten, kennt die Menschen, wer aber einen Charakter zu schildern und mit leisen, fast unmerklichen Strichen zu entwickeln weiß, wie den Antonios, des Freundes, ist Welt-, Menschenkenner und Künstler zugleich.

Herr Bauer (Antonio), in einer charakteristischen Maske, Herr Bolz (Riccardo) und Fräulein Landori (Felicita) fanden durchaus den Sinn ihrer Rollen und gaben der Verschiedenartigkeit ihrer Naturen und ihrer Leidenschaftlichkeit gewandten und wirksamen Ausdruck. Die Übersetzung ist anfänglich nicht dramatisch genug, zu sehr buchdeutsch, zu reichlich mit

Schachtel- und konjunktivischen Sätzen durchwirkt; später störte nur noch ein einziger Ausdruck, freilich an einer Stelle, wo er doppelt verfehlt klang. In der Szene, in der Riccardo das falsche Spiel des Freundes aufdeckt, macht sich der Zorn und die Verachtung, die ihn erfüllen, in folgender Beschimpfung Luft: „Nun durchschaue ich dich, du bist —", jetzt wartet man voll Spannung: Schuft, Schurke, Halunke ist doch das Mindeste, das auf solchen Treubruch paßte, — nein, „du bist ein Streber!" brüllt der Verratene. Dieses deutsche Wort, das einen neupreußischen Begriff ausdrückt, ist diesseits der grün-weiß-roten Grenzpfähle längst keine Insulte mehr.

4. April.

Je ernster Paul Lindau wird, um so schwerer fällt es, ihn ernst zu nehmen. Früher, so lange er Stoffe und Typen der Welt des Berliner Westens entnahm und sie mit der ganzen Skrupellosigkeit seines Witzes schilderte, — früher verlangte er von seinem Publikum bloß, daß es über ihn lache; jetzt aber, da die Wandlung des Geschmacks ihm tragische Akzente aufnötigt, die seiner innersten Natur wahrscheinlich sehr zuwider sind, — nun verlangt er von seinem Publikum, daß es ihm glaube. Wir, für unseren Teil, sind nicht in der Lage, ihm diesen Kredit einzuräumen. Eher sind wir noch bereit, über die finistre Miene, zu der er sich zwingt, zu lachen, und wenn ihm damit gedient ist, soll es uns recht sein.

Der „Abend", der Lindaus neuem Schauspiel den Namen gibt, ist der Lebensabend eines Malers, der sechzig Jahre lang das Dasein von der lustigsten Seite genommen. Ein widriges Geschick, das seine Tochter trifft, berührt ihn so tief, daß er am Ausgang des Stücks in einer längeren Rede den Entschluß

äußert, ein anderer Mensch zu werden und ein neues Leben zu beginnen. Indem wir zu diesem moralisierenden Vorhaben den Kopf schütteln, fühlen wir uns in der ehrenvollen Gesellschaft Horazens, der, wie man weiß, von einem Austreiben der Natur selbst mittelst Knüppels nicht viel gehalten hat. Die Handlung des Dramas ist musivische Arbeit, Kapellmeistermusik. Motive aus allerlei mehr oder minder erfolgreichen modernen Stücken sind künstlich aneinandergesetzt. Vorderhaus und Hinterhaus, Kommerzienrat Mühlingk und Sohn, die Gestalt des Kollegen Crampton, der Schatten der Heldin aus Schnitzlers „Liebelei" und ihres Vaters, — dies und anderes bringt sich in dem neuen Drama fühlbar in Erinnerung. Die Hinneigung des Verfassers zu den Rätseln der vierten Dimension, die er schon früher einmal für theaterfähig gehalten, betont sich in einer visionären Ahnung, von der sein Held gerade in der Stunde befallen wird, in der die Tochter des alten Malers sich verführen läßt. Ein submissester Respekt vor der Macht des Goldes leitet den ganzen Vorgang.

Ehedem war man gewohnt, aus der Liebe einer Luise Millerin zu dem Sohn eines vornehmen Mannes schwere Konflikte entstehen zu sehen. Auch Herzensbeziehungen zwischen einer Nähterin, die freilich oft den Takt hatte, sich hinterher mit Hilfe eines Muttermals als Grafenkind zu entpuppen, und dem jungen Majoratsherrn pflegten sich nicht ohne Erschütterung zu entwickeln. Später wurden die Handarbeiterin und der Sprößling des Fabrikbesitzers beliebte Objekte für die Demonstrierung der gesellschaftlichen Gegensätze. In Lindaus „Abend" wird nun zum ersten Mal, — die Bedeutung eines, — man denke! — eines Geheimen Kommerzienrats, — uns schwindelt! — zu solcher Höhe emporgeschraubt, daß der Sohn dieses Mannes eine Mesalliance einginge, wenn er die wackere und gescheite Tochter eines

Malers heiraten wollte. Mögen solche Fälle sich in Wirklichkeit ebenso oft ereignen, als erwiesenermaßen das Gegenteil der Fall ist, mag es reichen Vätern noch so unangenehm sein, daß ihre Kinder die Lehre befolgen: die beste Vernunftheirat ist die Heirat aus Liebe, — wie darf ein Autor gleich Paul Lindau, der doch selbst ein Künstler ist und von dem stolzen Selbstgefühl eines solchen erfüllt sein müßte, ein tiefes, literarisches Kompliment vor Leuten machen, die weiter nichts besitzen, als ihr Geld! Wenn dann der alte Maler dem reichen Manne die Tür weist, so begreifen wir, daß diese Szene für den Verfasser den Höhepunkt der Handlung bildete, denn der also Insultierte ist ein, — man denke! — ein Geheimer Kommerzienrat, — uns schwindelt! Andere Leute jedoch, die, wenn man ihnen eine Niederträchtigkeit zumutet, nicht erst Einsicht in das Steuerbekenntnis ihres Gegners nehmen, um nach der Höhe seines Einkommens ihr Verhalten einzurichten, werden die Tat des Malers nicht im Sinne der alten Heldensagen auffassen.

Das Stück zeigt in jedem Zuge, daß es dem Verfasser nicht aus dem Herzen gekommen, sondern einem Wunsche ohne Kraft entsprungen ist. Und daß dem Autor eines der höchsten Güter dieses Lebens fehlt: die Keuschheit — wir meinen die der Seele, — beweist er durch die ahnungslose Art, wie er seine verführte Heldin und ihren Fehltritt den Augen der Neugier und den peinlichsten Auseinandersetzungen preisgibt. Nirgends kann man wahrnehmen, wie lebendige Menschen fühlen, denken, sich äußern und die wirksamste Figur des Stücks, der junge, verbummelte Maler Sommer ist deswegen nicht wahrer, weil er Lindaus Witz im Munde führt. Wo Empfindung zu zeigen wäre, stellt sich das Larmoyante ein; Beleuchtungseffekte sollen Stimmung wecken, große Worte eine Überzeugung ersetzen. Wir glauben

nichts von alldem und bleiben kalt, weil auch die scheinbar heftigsten Explosionen nur eben erklügelt sind.

8. Mai.

In der „Versunkenen Glocke", die heute bei uns zur Aufführung gelangte, hat Gerhart Hauptmann das Problem, das ihn in den „Einsamen Menschen" beschäftigte und quälte, von neuem aufgegriffen. Nur hüllte er es, der literarischen Mode des Tages folgend, in den bunten Flitterstaat des Märchens, und Johannes Vockerath stürzt sich nicht in den Müggelsee, um dem Konflikt zwischen alter Pflicht und neuer Neigung zu entgehen, sondern er bringt Mut genug auf, mit Anna Mahr glücklich zu sein, — so lange freilich bloß, bis Reue und Skepsis erwachen und ihn und sie vernichten. Wie pflegen doch die Hamlets zu sagen? „So macht Gewissen Feige aus uns allen!"

Der Dichter bringt sich in dem neuen Drama um einen Schritt weiter, um einen ganz kleinen, zaghaften Schritt, und alle Zweifel und Bedenken, von denen wir bürgerlichen Naturen so leicht ereilt und erdrückt werden, folgen ihm getreulich in seinen Traum nach. Wenig hat sich geändert. Das Mißverhältnis zwischen Wunsch und Kraft ist das gleiche geblieben. Aber vielleicht glaubte der Dichter, weil er seinen Helden nun auch mit der Zerrissenheit einer Künstlerseele belastet, daß die Unlösbarkeit eines Problems, das viel alltäglicher ist als Herr Hauptmann zu glauben scheint, nunmehr endgültig nachgewiesen sei. Es sind aber bloß noch mehr Erwägungen dazugekommen, die in Betracht gezogen werden, noch mehr Klügeleien, Spitzfindigkeiten, Selbsttäuschungen. Das Resultat bleibt das nämliche. Vor lauter Monologen kommt

der Dänenprinz nicht dazu, eine Tat zu tun, und der Held der „Versunkenen Glocke", ob er nun Johannes Vockerath heiße oder ob er der berühmte Glockengießer Heinrich sei, endigt wie ein Schwächling, der nicht weiß, was er will, der ersehnt, was er verwarf, der mißachtet, was er erwarb, hin- und hergelenkt von den widerstreitenden Neigungen einer müden Seele, unwürdig des selbstgezimmerten Glücks, ein Scheuer, ein Träumer, ein Jammermensch. Wer begehrt, was seine neidischen Mitbürger für ein Unrecht, ein Ärgernis, eine Schuld erklären, soll dem, was er tut, vorher fest ins Gesicht sehen. Das ist das mindeste, was man von einem Manne verlangen kann.

Blättern wir in Friedrich Hebbels Tagebüchern, die uns mit immer neuen Einsichten beschenken, so stoßen wir von ungefähr wohl auf eine Eintragung vom 21. Februar 1841. Dieses Datum hat eine gewisse Bedeutung, weil es den Zeitpunkt bezeichnet, an dem Hebbel seine wichtigste Lebenserkenntnis vom Gedanken in die Tat umsetzte. „Schüttle alles ab", heißt es da, „was dich in deiner Entwicklung hemmt, und wenn's auch ein Mensch wäre, der dich liebt, denn was dich vernichtet, kann keinen andern fördern." Und ein Jahr später schreibt er, der, wie man weiß, der armen Elise Lensing das Allergrößte zu danken hat: „Es ist zehn Uhr morgens; ich bin angekleidet, um zu Mittag in die Kirche zu fahren und mich mit Christine Enghaus aus Braunschweig zu verheiraten."

Hätte der Glockengießer Heinrich zufällig in Hebbels Tagebücher geblickt und wahrgenommen, wie so ein ernster, gesunder und selbstsicherer Dithmarsche die Fragen seines Lebens löst, so hätte er vielleicht erkannt, daß ein wirklicher Dichter, der nicht in seinem eignen, kleinen Schicksal hilflos zerfließt, seinen Zeitgenossen zeigen müßte, nicht daß sie schwach sein sollen, sondern wie sie stark sein können. Rebellen, Freiheits-

kämpfer, sollen unsere Poeten sein, Berater, Ermutiger, Helfer, Mitschuldige, wenn es sein muß, — feig genug sind wir auch ohne sie, dafür sorgt schon die Welt, in der wir leben, und die Zucht, in der wir aufwachsen. Ein Dichter, der uns nichts gibt, als seinen Mut, ist uns tausendmal lieber, als ein Dichter, der uns alles gäbe, und auch seine Schwäche.

In keiner seiner bisherigen Arbeiten ist Gerhart Hauptmann so ganz und gar Epigone wie in der „Versunkenen Glocke". Abgesehen von dem unerheblichen Konflikt, in dem er sich selbst abschreibt, ist tatsächlich nichts in der Dichtung ihm, seiner Person, seiner Art, seiner Kunst zu eigen. Es ist eine Mosaik aus vielerlei Eindrücken und Erinnerungen, aus Angelesenem und Nachempfundenen. Was auch Herr Hauptmann hier sagen und zeigen mag — immer richtet sich hinter seinen Worten und Geschehnissen ein Größerer auf, der uns milde zulächelt. Der Glockengießer Heinrich ist nur ein sehr mattes Reflexbild seines unsterblich-großen Namensvetters Faust mit Zügen des nordischen Baumeisters Solneß. Von Goethe borgt die „Versunkene Glocke" Gedanken und Ausdrucksweise, von Shakespeare Stimmungen und das Wortgepränge der Zaubersprüche. Und eins der schönsten Märchen, das wir besitzen, Geschenk eines Normannensprößlings an das deutsche Volk, bietet dem schlesischen Dichter das Vorbild seiner Gestalten und leiht ihm den Abglanz seines Zaubers.

Wir haben dieser Tage wieder einmal Fouqués „Undine" zur Hand genommen und die Schönheiten dieser Dichtung: die rührende Anmut der Ereignisse, den wunderbaren Ausdruck des Naturgefühls, die liebliche Einfachheit des Vortrags, mit wahrem Entzücken durchkostet. Rautendelein, Hauptmanns Heldin, ist Fleisch vom Fleische Undinens. Ihr Ursprung, ihre Märchenart, ihre Liebe, ihr Geschick — alles ist der Nixe Fouqués ähnlich, und dennoch wird

man nicht ernstlich wagen mögen, das „elbische Wesen“ der „Versunkenen Glocke“ mit der großen, tiefen und innigen Natur von Ritter Huldbrandts Braut und Gattin zu vergleichen. Und Onkel Kühleborn, der alte „Brunnenmeister“, wie sehr überragt er trotz aller Spuren äußerer Zusammengehörigkeit den geschwätzigen „Nickelmann“ des neuen Märchens!

Nun gut, Gerhart Hauptmann hat bewährte Gedanken und Gestalten, die ihn neu deuchten, da er sich in ihnen erkannte, in eine neue Form geschmolzen. Fasson ist der Kunst bessere Hälfte. Nicht jeder kann Schöpfer sein; wer Künstler ist, ist reich genug. So suchen wir denn in der „Versunkenen Glocke“ das Kunstwerk, das uns erfreuen, das Gebilde, das seine schönen Linien entwickeln, das Drama, das uns ergreifen soll. In diesem Punkte jedoch ist das neue Werk nicht sehr entgegenkommend. Ist Tiefe dunkel, so würden wir auf das Licht darin gern verzichten. Aber das Märchen ist bloß dunkel, nicht tief, und indem wir sorgten, uns über des Dichters Absichten klar zu werden, begleitete uns beständig der Zweifel: ist denn der Dichter selber sich darüber klar gewesen? Und weiter: was besagt das Werk als Bühnenhandlung? Uns so wenig, als denkbar, und wir sind nicht einmal enttäuscht davon, weil wir seit den „Einsamen Menschen“ wissen, daß Gerhart Hauptmann alles andere eher ist als ein Dramatiker und daß nur sein Verhängnis und der Wunsch geschäftskundiger Freunde ihn von Anfang an in diese dornenvolle Bahn gehetzt haben.

Nicht eigentlich dramatisch, aber äußerst wirksam durch ihren starken Stimmungsgehalt ist in dem ganzen Stücke bloß die Schlußszene des vierten Aktes, wo Heinrichs Kinder erscheinen, den Wasserkrug tragend, der die Tränen der verlassenen Gattin birgt, während von drunten, aus der Tiefe, die versunkene Glocke zu tönen beginnt. Dieser Klangeffekt ist der

Vineta-Legende entlehnt, und die sinnige Tränenallegorie ist aus einer bekannteren Volkssage für den Zweck dieser Szene umgemodelt: Eine Mutter weint unablässig um das Kind, das ihr gestorben. In der Nacht erscheint ihr die Verlorene mit einem schweren Krug am Arm und klagt und fleht: „Weine nicht mehr, liebe Mutter, denn alle deine Tränen muß ich sammeln und mit mir tragen!"

Tiefer als das meiste von seinen Bekenntnissen, weil es echter und persönlicher lautet, hat uns die Klage berührt, die Gerhart Hauptmann über seine Kunst anstimmt und die auch von dem reproduzierenden Märchen „Die versunkene Glocke" gilt: — „im Tale klingt sie, in den Bergen nicht!"

11. Mai.

Als Vittorino in „Renaissance" stellte sich heut eine neue Naive, Fräulein Irmen vom Mainzer Stadttheater vor. Für die junge Künstlerin plädieren gefällige äußere Eigenschaften: eine zierliche Gestalt, feine Züge, belebte Augen und ein Organ, das nicht stark scheint, aber angenehm klingt. Überdies versteht sie mit Verstand zu sprechen; man merkt, sie sagt nicht bloß, was sie weiß, sie weiß auch, was sie sagt. Im Spiel ist sie einfach und sicher, und soweit die heutige Komödie, in der alles Gefühlvolle so gefälscht ist, den Ausdruck echten Empfindens gestattet, konnte man an einzelnen Stellen auch Innerlichkeit hinter jenen guten Gaben wahrnehmen.

13. Mai.

Das Wiener Volksstück „Das grobe Hemd" von C. Karlweis, das Felix Schweighofer

nach Frankfurt gebracht hat, behandelt das Thema: Reichtum schändet nicht, Armut macht nicht glücklich. Diese Umdrehung des alten Spruches wird durch folgende Supposition erzielt: Der reich gewordene Fabrikant Schöllhofer hat einen Sohn, der für sozialpolitische Fragen Interesse faßt, die Ungerechtigkeiten der gesellschaftlichen Ordnung fühlt und das Wesen des Kapitalismus durchschaut. Er äußert seine Ansichten mit großer Entschiedenheit und kritisiert auch den Reichtum seines Vaters so scharf, daß der alte Herr Schöllhofer, aufs äußerste gereizt, endlich die Geduld verliert und den Entschluß faßt, den jungen Mann in eine gründliche Kur zu nehmen. Er gibt vor, sein Vermögen im Börsenspiel verloren zu haben, und zwingt dadurch den Sohn, das „grobe Hemd" anzuziehen und die Bitternisse der Armut kennen zu lernen.

Max Schöllhofer hat behaupten wollen, daß Reichtum ein Unrecht sei, und sein Vater beweist ihm, daß Reichtum eine Macht ist. Mit dieser originellen Argumentation bringt der Alte es zuwege, daß Max ihm sein Vermögen verzeiht und sich mit dem Kapitalismus aussöhnt. Das Stück lehrt uns also, daß eine sorgenlose Existenz erwünschter ist als jede Not, daß Sattsein angenehmer ist als Hungerleiden, daß gute Speisen besser schmecken als das Brot des Elends und daß die Genüsse des Lebens selbst den schönsten Entbehrungen des Daseins vorzuziehen sind. Der Verfasser hat es vorzüglich verstanden, diese Wahrheiten auch dem Publikum plausibel zu machen. Er besitzt Witz, Einfälle, Menschenkenntnis und Theatertechnik. Indem er eine Armut schildert, von der die Zuschauer im beständigen Einverständnis mit dem Helden wissen, daß sie bloß Komödie ist, gelingt es ihm, durch die Darstellung eines Zustands, der an und für sich gar wenig heiter ist, allerlei lustige Wirkungen hervorzubringen. Und so lange es sich bloß

darum handelt, die Resultate eines plötzlichen Glückswechsels zu schildern und neuerdings nachzuweisen, was seit Jahrtausenden von der Erfahrungsweisheit aller Völker gepredigt wird: die Gemeinheit der Menschennatur, so lange verbleibt der Schwank mit großem Glück in der Sphäre der komischen Dichtung. Vom Schluß des zweiten Aktes an, sobald die exponierende Idee in den Hintergrund getreten, könnte man sich mit wirklichem Vergnügen der Wahrnehmung überlassen, daß es auch mit dem alten Possenwahnsinn zu Ende geht und ein frisches Talent uns seit undenklicher Zeit zum ersten Male wieder ein rechtschaffenes Volksstück beschert hat.

Wer Felix Schweighofer kennt, wird sich leicht vorstellen, mit welcher Treffsicherheit er die Führung der Handlung übernimmt, wie rasch er sich mit den Zuhörern ins Einvernehmen setzt, wie er mit hundert drolligen Zügen, die vielleicht bloß nicht immer die Zustimmung des Verfassers finden würden, die erheuchelte Armut illustriert und wie er die getragenen Stellen, an denen es dem Stücke nicht fehlt, mit natürlicher Wärme hervorzuheben weiß. Das Publikum unterhielt sich vortrefflich und ließ an dem reichen Beifall, den es dem unverwüstlichen Gaste spendete, in erster Reihe auch Herrn Grün, dann die Damen Widmann und Landori, sowie die Herren Bolz und Roll teilnehmen. So war der Abend für die meisten ein sehr heiterer — uns aber hat das Stück trotz seiner Vorzüge wehgetan, wir können nicht sagen, wie sehr.

Der Verfasser hat sich zwar Mühe gegeben, die Sympathien von der Gestalt des jungen Max Schöllhofer wegzulocken, indem er ausführt, dem jungen Mann sei es gar nicht ernst mit seinen Ideen, er folge nur einer Mode, weil er wie andere elegante Altersgenossen ein tieferes Interesse für die sozialen Probleme heuchle, — allein diese vorsichtige Dosierung

verhindert in keiner Weise, daß die Einsicht in den furchtbaren Drang der Zeit in diesem Drama lächerlich erscheint. Nie ist die rücksichtslose Kraft des Reichtums mit helleren Fanfaren gefeiert worden, als in diesem Stück, und nie hat ein Lachen in unseren Ohren frecher geklungen, als die Fröhlichkeit, die hier an den Abgründen des Lebens laut wird. Und wenn dieser Max Schöllhofer wirklich ein Schwächling ist und wenn er mit den Schlagworten der Gegenwart wirklich bloß spielt, — ist dieser Sport, schon indem er großen Erkenntnissen das Wort leiht, nicht unendlich löblicher und wertvoller als die vielen Unsinnigkeiten und Niederträchtigkeiten, an die sonst junge Leute ihre beste Kraft vergeuden? Und ein solches Verhalten erscheint einem modernen Schriftsteller als ein Vergehen, das nicht scharf genug gegeißelt werden kann?

Eines wissen wir, und das ist geradezu ein Trost, — nur in Österreich konnte dieses Stück geschrieben werden, nur in diesem Lande, wo ein Witz mehr gilt als eine Wahrheit und wo die besitzenden Klassen und die Autoren, die zu ihnen gehören, noch so wenig von ihren Verpflichtungen wissen. Und seltsames Schauspiel! Während die großen Satiriker aller Zeiten, wenn nicht die harmloseren Ausartungen menschlicher Torheit sie beschäftigten, im ernsten Kampfe wider die Übergriffe der Großen, wider die Mißstände des Staates, die Fäulnis-Erscheinungen des politischen Lebens stets an der Seite der Bedrängten und Hilfsbedürftigen zu finden sind, schlägt hier die Satire den Schwachen ins Gesicht und macht sich zur Helfershelferin der Mächtigen. Wir gedachten der Catone, die sich nur für die Sache der Unterdrückten begeistern konnten, und sind recht verstimmt aus dem Theater gegangen.

Wiesbaden, 16. Mai.

Gegeben wird das fünfaktige Schauspiel „Der Burggraf“ von Josef Lauff. Das Stück hat die Absicht, den künstlerisch gestalteten Nachweis zu führen, daß dem Burggrafen von Nürnberg Friedrich III. von Zollern die Wahl Rudolfs von Habsburg zum deutschen Kaiser zu danken und daß er es gewesen ist, der an der Gründung der habsburgischen Hausmacht den größten Anteil hatte. Wie man weiß, und wie durch die Angaben einer im Theater zur Ausgabe gelangten Festschrift bestätigt wird hat der Kaiser die Anregung zu diesem Stück gegeben. Er hat auch den Fortgang der Arbeit im Auge behalten und auf die künstlerische Ausstattung des Dramas persönlichen Einfluß genommen.

Die Hauptsache war den Historikern des Theaters immer der Mensch, seine Empfindungen, Leidenschaften, Taten, nie eine Sache, eine Lehrmeinung, eine Staatsaktion, und man weiß, welch eine solide Langweile selbst ein Shakespeare zu entwickeln das Talent hat, sobald er in seinen Königsdramen die reinpolitischen Vorgänge allzusehr in den Vordergrund stellt. Man wird es daher begreiflich finden, daß auch Herrn Josef Lauffs Schauspiel „Der Burggraf von Nürnberg“ nicht sehr unterhaltend ist, wenn wir feststellen, daß die Hauptsache darin die Politik ist. Der erste Akt führt den Zollern vor, wie er, die Ohnmacht und Zerrissenheit des deutschen Volkes beklagend, den Entschluß faßt, den energischen Habsburger für die Kaiserkrone in Vorschlag zu bringen. Der zweite Akt zeigt, wie die ehrsüchtige Gräfin Beatrix von Falkenstein, Witwe des nicht anerkannten Königs Richard von Cornwall, den Pfalzgrafen Ludwig von Bayern, der sie liebt, antreibt, sich selber um die Krone zu bewerben. Der dritte zeigt, wie der Zoller, der Bayer und der Kurfürst von Mainz sich sehr aufgeregt mit der Frage der Kaiser-

wahl beschäftigen. Und so geht es weiter, bis es endlich dem Zoller gelingt, seinen Kandidaten durchzubringen. Deklamation füllt alle Aufzüge, ein ermüdender Aufwand von Worten und Stimmen wird aufgeboten. Die meisten Personen haben Visionen, in denen sie aus dem Nebel des dreizehnten Jahrhunderts die Ereignisse des neunzehnten mit größter Geläufigkeit voraussagen.

Den selbstsüchtigen dynastischen Interessen, die jene ferne Zeit wie jede spätere erfüllen, weiß der Verfasser geschickt das Mäntelchen exzessiver Volksfreundlichkeit umzuhängen. Die Fürsten sind im dreizehnten Jahrhundert nur für das Volk da. Was dieses kämpft und leidet, verlangt und ersehnt, bestimmt allein ihre Entschließungen. O deutsches Land, o deutsches Volk, o deutsche Kraft, o deutsche Einheit, o deutscher Kaiser, wo bist du, wo weilst du, wann kommst du endlich? . . . . Nicht doch, wir wissen ja ganz genau, daß du schon da bist. Wir sehen dich in der Loge deines Theaters sitzen und aufhorchen, und es macht uns furchtbares Vergnügen, dir die schmeichelhaftesten Komplimente über deine Mission ins Gesicht zu sagen. Wenn in diesem tendenziösesten Gelegenheitsstück das Wort „deutsch“ weniger als fünftausendmal vorkommt, erklären wir uns bereit, den zur Literatur abkommandierten Herrn Josef Lauff für einen Dichter zu halten.

Der Kaiser sah das Drama heut zum zweiten Mal; er hat gestern schon der Generalprobe beigewohnt. Wir wären mit allem Kraftaufwand nicht imstande, diese heroische Tat nachzuahmen, denn, betäubt von dem unaufhörlichen Geschrei und Schwertgeklirr des Burggrafen und seiner Genossen, hatten wir schließlich für nichts mehr Empfindung als für das Wort eines andern Kaisers: „Ich kann wohl aus einem Maler einen Herzog, nicht aber aus einem Herzog einen Maler machen.“

Wiesbaden, 18. Mai.

Eine Aufführung des holdesten aller Märchendramen, wie sie in unsern Träumen lebt, wird, da der Märchenkönig ertrunken ist, wohl niemals zustande kommen. Es sei denn, einer von den Herren der Welt, ein Vanderbilt, ein Gould oder sonst ein Krösus käme auf den Einfall, der Abwechslung halber einmal die Poesie als Sport zu betreiben. So gänzlich aussichtslos diese Annahme ist, so wollen wir doch in aller Kürze und Ergebenheit mitteilen, wie wir uns die Sache denken:

Zunächst würden wir dem sehr liebenswürdigen Conte Borromeo die Isola Bella abkaufen oder abmieten. Nichts auf diesem seligen Erdenfleck sollte geändert oder gestört sein. Das Inselchen, so wie es ist, mit seinem Wundergarten, mit seinen Grotten und Terrassen, wäre die Bühne. Von allen deutschen Theatern würden wir die tauglichsten Kräfte gewinnen. Am Abend eines 24. Juni, der reich mit Mondschein geschmückt ist, sollte die Vorstellung stattfinden. Einige wenige freiflammende Fackeln verteilten wir über die Insel. Aus den Tälern des Karsts, wo uns in entschwundenen Frühlingen die Leuchtkäfer am magischsten erglänzten, bezögen wir eine Million dieser Tierchen (das Stück zu einer Mark), und am Abend der Aufführung würden wir sie ausschwärmen lassen. In den Markthallen Italiens kauften wir alle Nachtigallen auf, die dort der Feinschmecker warten, um gebraten zu werden, und sie sollten an den Gestaden des Sees die Freiheit und die Sehnsucht singen. Nizza müßte dreitausend Zentner Rosen, Flieder und Jasmin liefern und mit diesen Blüten würden wir die ganze Insel bekränzen. Eine ausgewählte Schar von Spielmännern mit vielen Harfen würde, in einer der Grotten verborgen, die wonnigen Töne der einzigen deutschen Elfenmusik erklingen

lassen. Torpedos, rings um das Fahrwasser der Insel gelegt, sollten jede unberufene Neugier fern-halten. Wir selbst, an der Seite eines geliebten Wesens, das ein Stück unseres Lebens ist, würden in einem kleinen Nachen am Ufer das Zeichen zum Be-ginn eines Zauberspiels geben, und während die schweigende Sommernacht in überirdischer Schöne die süßesten ihrer Zauber enthüllte, sollten Theseus und Hippolyta hoheitsvoll und lieblich aus dem Schatten der Lorbeerbüsche treten und das Spiel eröffnen, ge-nau so wie der Dichter es geschrieben.

Wenn uns Macht gegeben wäre, wollten wir Shakespeares „Sommernachtstraum" ahnen, empfinden, wie eine ferne, geheimnisvolle Vision vorüberziehen lassen.

Die Bühne, die nicht die Stätte ist für den fein-sten Ausklang der Stimmungen, muß begreiflicher-weise das Unfaßliche, das faßlich werden soll, ver-gröbern, das Traumhafte verscheuchen, und deshalb wird man froh sein dürfen, wenn man im Theater wenigstens auf Augenblicke des Theaters vergessen kann. Mehr hat uns auch die heutige Aufführung in Wiesbaden, trotz des Glanzes, in der sie einherschritt, nicht gegeben.

30. Oktober.

Schwerfälliger als in irgend einem andern seiner Dramen trägt und fügt Björnson die Bausteine für „Über unsere Kraft" zusammen. Um das Fremdartig-Ungeheuerliche seines Vorgangs vorzu-bereiten, muß er so vieles mitteilen, schildern, zu er-klären versuchen, daß er den Hauptteil der Zeit, die ihm zur Verfügung steht, aufbraucht, ehe die Hand-lung recht in Fluß gerät. Gelangt sie aber endlich zu ihrer Pointe, — und ihr ganzes dramatisches Leben spitzt sich im Grunde bloß in eine Pointe zu — so übt

sie eine jener tiefen Erschütterungen aus, die nur die gestaute Kraft des großen Denkers und Dichters hervorzubringen vermag.

Mit gutem Grund verweilt Björnson nachdrücklich bei der Geographie seines Schauplatzes. In den halbpolaren Küstenstrichen Norwegens ist er zu suchen. Dort, „wo es fast den ganzen Winter hindurch Nacht ist“, wo der Ozean rauscht und schwere Nebel zwischen Himmel und Erde hängen, dort brütet die große Einsamkeit, erhaben und furchtbar zugleich, die den Menschen, wenn sie ihn nicht zerdrückt, in seinen feinsten und verborgensten Fähigkeiten weckt und stärkt. Dort, fernab von unsrer Welt der leeren Geräusche und der nichtigen Interessen, hängt er mit leidenschaftlichem Eifer den großen Problemen des Daseins nach, die für uns nicht mehr existieren, nicht weil wir sie bereits gelöst hätten, sondern weil wir keine Zeit für sie erübrigen, weil wir unsere Kraft für anderes brauchen, weil wir achselzuckend einsehen, daß die Beschäftigung mit ihnen weder nützt noch erhebt, eher hemmt als fördert.

Und nur dort oben, im Nordlichtschein des strengen und kargen Landes, konnte sich eine Natur wie die des „Wunderpfarrers“ Adolf Sang entwickeln. In seiner Nächstenliebe, in seiner Hingebung und Selbstlosigkeit, in seiner einfachen schlichten Größe ersteht er vor unseren Blicken wie ein neuer Christus, und so grenzenlos innig ist seine überzeugte Gläubigkeit, daß er dieses felsenfeste Gefühl auch den einfachen Leuten seiner Gemeinde mitteilt. Wo Hirt und Herde so eng verbunden sind, ist der Boden reif für das Gebetswunder. „Wenn Sang von ganzem Herzen zu Gott fleht, erhält er, um was er bittet.“ Kranke, für die kein Arzt mehr Hilfe weiß, heilt er, und der Ruf seiner Vollbringungen verbreitet sich durch das ganze Land. Aber dieses Heilandswerk, das so viele fremde Menschen beglückt, soll erst in

seinem eigenen Hause zur höchsten Liebestat sich steigern.

An allen Gliedern gelähmt, und durch lange Schlaflosigkeit entkräftet, liegt sein Weib darnieder: Klara Sang, eine Tochter des freien Amerika, nach unserm Gefühl die beste und menschlichste Gestalt des Dramas. Ihrem Gatten mit der zärtlichsten Liebe ergeben, für ihn sich opfernd und ihn in der Tiefe verstehend, übersieht sie ihn doch mit einer Klarheit des Urteils, die nicht ganz ohne Bitterkeit ist. Sie kann nicht darüber hinaus, daß er, der sich dem Heil der Menschheit weiht, die Menschen, die ihm am nächsten stehen, vernachlässigt, daß er alles hingibt, was die Existenz seiner kleinen Familie sichert, daß er seinen Kindern nicht ein sorglicher Vater, seiner eignen Kraft nicht ein kluger Sparer ist, und das praktische Wort der Angelsachsen „Charity begins at home" klingt unausgesprochen aus den einleitenden Reden, die die Kranke mit ihrer zum Besuch eingetroffenen Schwester führt. Wohl sehnt auch sie sich aus tiefster Seele danach, daß das Wunder, zu dem ihr Gatte sich nun vorbereitet, an ihr gelinge, aber ihr persönlicher Anteil daran — und dessen ist sie sich schmerzlich bewußt, — wurzelt nicht darin, daß sie glaubt, sondern darin, daß sie liebt.

Sohn und Tochter, die der Pfarrer aus dem fremden Land, in dem sie weilen, heimberufen hat, damit ihre Gebete sein Vorhaben vollführen helfen, werden gleichfalls nicht an dem Werke teilnehmen, denn sie haben in der Fremde ihren Kinderglauben verloren und blicken mit kritischen Augen in die Gedankenwelt ihres Vaters. Diese Erkenntnis schmerzt den Pfarrer, aber sie entmutigt ihn nicht.

„Gottes Liebe ist kein Vorrecht der Gläubigen; das Vorrecht der Gläubigen ist, seine Liebe fühlen und sich ihrer freuen, — und in ihrem Namen das Unmögliche möglich machen! „Du Geduldige und

Treue", spricht er die Kranke an, „jetzt gehe ich von dir, um es zu beweisen. Ja, um es zu beweisen! Ich gehe in die Kirche, Kinder, denn ich will allein sein. Und ich verlasse sie nicht früher, ehe ich nicht aus Gottes Händen Schlaf für die Mutter empfangen habe und nach dem Schlaf Gesundheit, so daß sie sich erhebt und wieder unter uns wandelt!"

Er eilt in die Kirche, man hört in größter Spannung die Glocke läuten, und die Kranke schläft ein. Gleichzeitig erhebt sich ein furchtbares Getöse, denn ein Bergsturz, den man lange schon befürchtet, geht unmittelbar an dem Gotteshause vorüber. Aber weder dem Pfarrer noch der Kirche widerfährt ein Unglück: der Klang der Glocke durchtönt siegreich den Donnerlärm des stürzenden Gebirgs, — und die Kranke schläft!

Hiermit schließt der erste Aufzug. Das Wunder ist zur Hälfte gelungen, und nun wird der Pfarrer der Kranken auch den Gebrauch ihrer Glieder wiedergeben. Der Dichter schildert jetzt zunächst die verschiedenartige Stimmung derer, die das Wunder erwarten. Skeptisch sind eigentlich nur diejenigen, die durch ihren Beruf verpflichtet wären, es nicht zu sein: des Pfarrers Amtsbrüder, die mit dem Bischof an der Spitze eingetroffen sind, um die Vorgänge zu beobachten. Mehr ironisch als satirisch zeichnet Björnson ihre satte Friedfertigkeit; nur einer unter ihnen, Pastor Bratt, steht noch inmitten des verzweifelten Kampfes um seinen Glauben, und ernst und bedeutsam ist auch die Wirkung, die von ihm ausgeht. Die andern haben sich längst in die behagliche Ruhe der dogmatischen Spitzfindigkeiten geflüchtet. Eben hat Bratt seine bewegliche Rede geschlossen: „Wir müssen Gott sehen können; nicht den Glauben brauchen wir, sondern das Wunder" — da öffnet sich die Tür des Krankenzimmers: die Gelähmte ist aufgestanden und schickt sich an zu wandeln; die Glocke beginnt von

neuem zu läuten. Pfarrer Sang erscheint an der Spitze der frommen Schar; die Kranke geht langsam auf ihn zu; er empfängt sie, aber in demselben Augenblick sinkt sie tot zu Boden, und wie vom Blitz gefällt bricht auch der wundertätige Pfarrer sterbend neben ihr zusammen. — — —

Es ist nicht leicht festzustellen, was Björnstjerne Björnson, der sonst ebenso deutlich wie kühn, ebenso bestimmt wie radikal ist, in diesem Werke auszusprechen beabsichtigt. Er hat diesmal seine persönliche Ansicht hinter Auseinandersetzungen und Erscheinungen versteckt, mit denen er als Mensch und Autor wenig gemein haben kann. Wir denken uns, der Dichter wollte bei seinem Zug tief ins Metaphysische sondieren, bis zu welchem äußersten Punkt Glaube und Rationalismus einander begegnen können, ohne einander zu widerstreiten. Er führt Tatsachen vor, die man ehedem ohne weiteres als „Wunder" bezeichnet hätte, aber diese Wunder werden auch von der modernen Wissenschaft nicht geleugnet; starke psychische Erregungszustände haben schon die erstaunlichsten Wirkungen zur Folge gehabt. Die Tatsache, daß der Bergsturz den betenden Pfarrer verschont, scheidet als nichts beweisendes Zufalls-Phänomen aus der Zahl der approbierten Wunder von selbst aus. Den unverbrüchlichen Naturgesetzen geht Pfarrer Sang mit seiner Gebetskraft ohnehin nicht ins Gehege; die Werkstatt seiner Wunder ist das Mysterium der Seele. Eine doppelte, gleichsam sich suchende und ineinander verschmelzende Gläubigkeit ist nötig, wenn das Wunder geschehen soll. Der es vollbringt, muß an sich glauben, der es empfängt, muß an jenen glauben, sonst ist alles Mühen vergebens. Wir selbst aber, Freigelassene und Befreier, stehen im Brennpunkt eines unlösbaren Widerspruchs: nur wenn wir glauben können, werden wir das Wunder sehen, aber nur wenn wir das Wunder sähen, würden wir glauben können. Gibt es also

Wunder? Ja, für die, die daran mitwirken, indem sie glauben. Und für uns? Für uns gibt es keine, weil wir ganz und gar außerstande sind, mitzuhelfen, denn an sie zu glauben, geht über unsere Kraft.

Eines der schlechtesten und eines der besten Stücke des modernen Theaters: schlecht, weil es die wichtigsten Forderungen des Dramas unbefriedigt läßt und wie in einem Eigensinn die Handlung beiseite schiebt und den Dialog mit langen Reden, Erörterungen und schwer zu fassenden Definitionen vollpfropft, und doch wiederum ein bestes, weil es bei aller Hemmung und bei aller Beschwerde so voller Spannung ist, daß wir geduldig harren, so lange es dem Dichter gefällt, uns warten zu lassen. Und wenn er uns schließlich entläßt, ohne auf die Frage, die er aufgeworfen, eine Antwort zu geben, so zischen nur die wenigen unter uns, die von dem Gedankengehalt des Werks unbefleckt geblieben sind und die den Mut haben, dies frei zu bekennen. Lauten Beifall klatschen auch wir andern nicht, weil wir viel zu sehr beschäftigt sind, den Dichter zu ergründen oder ihm zu widersprechen, und weil wir, indem wir aus dem Hause gehen, fühlen, wie das Dunkle, das in dem Drama um Ausdruck ringt, uns folgt, nach uns greift, uns festhält und uns bezwingt. So war es heut bei uns, und so wird es überall sein, wo man das Stück aufführt. Unser Publikum in seinem Hauptteil hielt sich vortrefflich und bewies damit, wie sehr es mit den fortschreitenden Ideen der Zeit selber gewachsen ist.

Erst in der Mitte des zweiten Aktes wird das Drama dramatisch, nachdem es am Schluß des ersten kraftvoll, aber wie flüchtig seine Höhe gestreift hat. Die Geistlichen erscheinen, beraten über das Wunder, und der Dichter zeichnet sie in ihrer menschlichen und geschäftigen Enge mit Molièrescher Schärfe. Dann geht es Schlag auf Schlag und packt uns bis zur Atemlosigkeit.

In der Art, wie sich unser Theater für das Stück einsetzte, hat es eine seiner schönsten Taten vollführt. Wie in einer „Gebetskette“ scharten sich die Darsteller um die Dichtung, und gaben auch nicht alle just das, was man zu empfangen sich vorgesetzt hatte, so war gewiß ihre Natur mehr an diesem Mangel schuld, als ihr Wille. In der Rolle der kranken Pfarrerin hat Fräulein Frank heut ihr Künstlertum von neuem ergreifend bezeugt. Während des ganzen ersten Aufzugs, der reichliche fünfviertel Stunden dauert, hat sie als Gelähmte im Bett zu liegen; auf ein wichtigstes Ausdrucksmittel des Schauspielers, den Gestus verzichtend, hat sie die Exposition allein zu bestreiten, das Vielfachste vorzuführen und die Grundakkorde der Dichtung anzuschlagen. Wie meisterhaft sie es verstand, die physischen Erscheinungen der Krankheit so anzudeuten, daß nichts Peinliches sie begleitete, und wie rührend sie die Wunderkraft ihrer Liebe zu Ausdruck und Verständnis brachte, wird jeder, der sie heut hören durfte, dankbar empfunden haben. Die Partie des Wunderpfarrers, den Herr Bauer gab, bietet in sich selbst so große Schwierigkeiten, ja, sie wird durch die bloße Erwartung, die der Dichter vor seinem Erscheinen für ihn anspannt, so anspruchsvoll, daß wir weit und breit keinen Darsteller wüßten, der sich in ihr behaupten könnte. Das Unirdische und Ekstatische in Aussehen, Wort und Gebärden, — wer sollte es so veranschaulichen können, wie diese Gestalt es braucht? Wer sollte nicht enttäuschen müssen, wenn nach der überlangen Vorrede des Stücks mit ihren beredten und eindringlichen Hindeutungen endlich die Tür sich öffnet, um den neuen Christus einzulassen? Genug, wenn der Darsteller, wie Herr Bauer, nach dieser ersten Herabstimmung den Ton findet und mit Sicherheit festhält, um doch die Teilnahme des Zuschauers immer stärker zu sich hinaufzuziehen.

13. November.

„Herr de Fontenelle", fragte Mme. Geoffrin einmal ihren gelehrten Freund, „ist es wahr: Sie haben nie gelacht?" „Nein, Madame," erwiderte der Neffe Corneilles, „ich habe niemals Hahaha gemacht!" In unserem Theater wurde heut oft „Hahaha" gemacht, und daraus wird man den Schluß ziehen können, daß das Publikum sich amüsiert habe. Nach den Aktschlüssen war der Beifall nicht gerade stürmisch, aber die Darsteller kamen immerhin auf ihre Kosten. Somit waren Zuhörer und Schauspieler zufrieden, und wir dürfen uns begnügen, festzustellen, daß der für diese Zeit des Jahres fällige Schwank der Herren Blumenthal und Kadelburg „Hans Huckebein" auf seinem Triumphzug durch Mitteleuropa nun auch pünktlich in Frankfurt eingetroffen ist.

27. November.

Wenn die friulanischen Wasserträgerinnen, die man in Venedig an den Brunnen und Cisternen beschäftigt sieht, ihre Last bequem fortbringen wollen, müssen sie notwendigerweise beide Eimer füllen. Denn, schöpften sie nur in einen, so entbehrte ihre Bürde des Gleichgewichts und der Tragbalken glitte auf der beschwerten Seite tief nach unten. Unser pedantisches Beharren auf einem so einfachen Vorgang hat nur den Zweck, die Dynamik in Max Halbes neuem Drama „Mutter Erde" in einem Bilde zu veranschaulichen. Auch der Autor ist an den Quell, aus dem seine Dichtung fließt, herangetreten, um gewissermaßen zwei Eimer daraus voll zu schöpfen. Indem er sich ans Werk machte, glaubte er, es genüge, bloß einen zu füllen; nun aber schnellte der leere in die Höhe, und auf dem Weg zur Bühne

verlor die Arbeit des Poeten ihr künstlerisches Gleichgewicht.

Paul Warkentin, der Held des Dramas, steht wie John Gabriel Borkman zwischen zwei Frauen. Erinnert man sich, wie Ella und Gunhild vor dem Mann, der ihr Schicksal gewesen, sich aufrichten, wie sie beide, gleich groß in ihrer Art, gleich ernst in ihrer Kraft und gleich überzeugt in ihrem Anspruch, um die Seele dieses Greises ringen, die jeder von ihnen verschuldet ist? Wie anders das Größenverhältnis der beiden Frauen, die um Paul Warkentin kämpfen! Die eine, Antoinette von Laskowska, Pauls Jugendliebe, eine Gestalt, die der Dichter mit Farben geschmückt, für deren Natur er Tiefe gesucht und gefunden hat, — die andere, Hella, Pauls Gattin, eine Figur, in hastigen Strichen hingezeichnet, mit Grimassen abgefunden, als hegte der Autor einen Haß, der ihm nicht erlaubte, auch gegen sie gerecht zu sein.

Bei der Motivierung dieser Natur bleibt alles im Oberflächlichen. Da aber Halbe selber fühlte, wie wenig Hella Warkentin aus ihre Art heraus zu seinem Vorgang in Beziehung tritt, haschte er nach äußerlichen Momenten, die ihm helfen konnten. Bei diesem Zugreifen vergriff er sich und zerrte mit ungeschickter Hand an einer Frage, die gerade hier zu berühren in jedem Sinne unnötig war: an der Frauenfrage. Nicht weil in ihr selber ein Dämonisches rege wäre, eine geoffenbarte Kraft, die sich uns in Taten äußerte, nicht deshalb beherrscht Hella Warkentin ihren Gatten zehn Jahre lang mit geheimnisvoller Gewalt. Es hat vielmehr den Anschein, als wollte der Dichter ausführen: Die Heldin vernachlässigt und mißhandelt ihren Mann, weil sie eine leidenschaftliche Vorkämpferin der Frauenrechte ist.

Wie schief, schlimmer: wie unbedacht! Weiß es Max Halbe nicht oder wußte es ihm niemand von seinen Freunden zu sagen, daß kein Dichter, ohne sein

Talent herabzuwürdigen, wagen darf, die Freiheitskämpfe seiner Zeit zu verspotten? Erst wenn die Kämpfe Siege geworden, ausartender Erfolg, anmaßender Besitz, werden sie für die Satire reif. Solange das Ringen währt, ist es heilig, und auf welcher Seite dürfte der Poet, der das Leid der Menschheit fühlt und singt, seinen Platz suchen, wenn nicht neben Cato auf der der Schwachen und Vergewaltigten! Der leere Eimer nimmt dem Drama seine Balance, und wir trauern darob, denn jener Teil der Dichtung, der ins Schwere zieht, zeigte uns deutlicher, als wir bisher empfunden, wie reich die Begabung ist, die das deutsche Theater an Max Halbe gewonnen hat.

Als Dichter steht unser Autor über Sudermann, als Dramatiker über Hauptmann; was beiden mangelt, besitzt er, und was beide besitzen, fehlt ihm nicht. Großes zu vollbringen, möchte ihm vorbehalten sein, wenn er sich weniger hastig seine Stoffe zurechtlegte, wenn er weiterhin von Ibsen nur lernte, ohne ihn zu wiederholen, und wenn es ihm gelänge, nicht bloß seine glänzende Beobachtungsgabe zu bekunden, sondern auch, ähnlich dem großen Skandinavier, aus engen Konflikten die weiten Fernsichten zu eröffnen. So wie er heut sich anstellt, ist er eine unserer größten Hoffnungen; erfüllt sie sich, so soll die Freude groß sein, zerschlägt sie sich, soll die Enttäuschung kurz sein; denn noch immer meinen wir, wie von einer geheimen Ahnung verfolgt, der große Dichter, den die Zeit schon so lange erwartet, werde aus dem deutschen Süden, nicht aus dem preußischen Nordosten aufstehn.

1. Dezember.

Das heitere Trauerspiel „Frou-Frou“ hat eine gute Eigenschaft: es läßt die, die sich auf den Pariser Gast freuen, nicht lange warten. Kaum hat sich

der Vorhang gehoben, so kündigt auch schon die Zofe das Erscheinen der Heldin an. Ein paar kurze Sätze Paulinens, und Gilberte Brigard, von ihrem Wettritt mit Vabréas heimkehrend, tritt hastig aus der Kulisse. Das also ist die Réjane? Der erste Eindruck, den sie hervorbringt, wird in der Regel eine Enttäuschung sein. Jedes neue Publikum wird von ihr erobert sein wollen. Die Natur hat wenig für sie getan, — aber das scheint nur so. Man merkt vielmehr gar bald, daß sie hier das Problem gelöst hat, unbedeutende und dissonierende Einzelheiten zu einer großen Harmonie zu verbinden.

Also das ist die Réjane! Das Gesicht mager, das Haar rötlichblond gefärbt, die Stirn niedrig, die Nase spitz nach oben gerichtet, die Augenbrauen schief aufgesetzt, nach der Schläfe sich verlängernd und der Miene den Zug naiven Erstaunens aufprägend, der Mund groß, die Zähne nicht schön, einige sogar entschieden mahagonifarbig, der Unterkiefer etwas vorgeschoben, im ganzen Ausdruck etwas Gaminehaftes, — Himmel, wie häßlich sie ist! Aber sie spricht, sie lacht, sie bewegt sich, das Gesicht wird lebendig, die Brauen gleiten kaum merklich auf und nieder, der Mund blüht auf, alles gewinnt Licht und Farbe, — Himmel, wie hübsch sie ist! Ja, sie kennt das Geheimnis Garricks, durch die bloße Andeutung der Heiterkeit oder der Leidenschaft schön zu werden.

Ihre beste Beredsamkeit liegt in den dunklen Augen; Freude macht sie erglänzen, Traurigkeit trübt sie; ist sie froh oder ernst, leicht oder trotzig, weich oder zornig, — man braucht ihre Rede gar nicht zu vernehmen, um ihre Empfindungen zu fühlen. Und ganz groß ist sie in der Kunst des Zuhörens und des Zublickens. Nimmt der Dialog ihr das Wort, so kann man in ihren Mienen lesen, weshalb sie schweigt. Sie weiß genau, daß die hellen Freuden und die tiefen Schmerzen nicht allzulaut sind. Alles, was sie tut

und zeigt, ist einfach, wie selbstverständlich, ohne Übertriebenheit, mit einem Worte: voll von Grazie.

7. Dezember.

Wo immer bisher Ludwig Fuldas neues Lustspiel „Jugendfreunde“ gespielt wurde, hat das Stück die Mehrzahl der Zuhörer unterhalten und die Mehrzahl der Kritiker geärgert. Nun kann man speziell von einem Dramatiker nicht oder doch nur bedingungsweise verlangen, daß er darauf ausgehe, die Kritik zu unterhalten und das Publikum zu ärgern. Allein das Richtige dürfte auch hier in der Mitte liegen: in der Berücksichtigung beider Faktoren, in der Bemühung, die theatralischen mit den künstlerischen Ansprüchen zu versöhnen. Nach der heutigen Aufführung ist uns die widerspruchsvolle Wirkung des Stückes klar geworden. Fulda behandelt einen Vorwurf, der das Publikum immer interessieren wird, weil er zu den ewigen Stoffen des Theaters gehört. Heiraten oder nicht heiraten, das Wechselspiel zwischen Freundschaft und Liebe, die Licht- und Schattenseiten des Ehestands, die Schatten- und Lichtseiten des Junggesellentums, — wann hätte der Erörterung solcher Fragen, der Darstellung solcher Verhältnisse jemals ein dankbar empfängliches Auditorium gefehlt? Gibt es überhaupt viele Probleme, die zu einem lebhafteren Meinungsaustausch anregen, als jenes, das sich in dem derben Witzwort ausspricht: Der Hagestolz lebt wie ein Mensch und stirbt wie ein Hund, der Ehemann dagegen lebt wie ein Hund und stirbt wie ein Mensch?

Aber nicht deshalb, weil dieser Stoff nicht neu ist, sondern weil der Autor den alten Stoff ganz altväterisch behandelt hat, ist diese Komödie die Enttäuschung derer geworden, die von Fulda mehr und Besseres erwarteten.

1898

22. Januar.

Brünn, das österreichische Manchester, ist eine Stadt, etwa halb so groß wie Frankfurt. Wer nicht in Tuchen, Schafwollwaren oder nationaler Politik reist, hat dort nicht viel anderes zu tun, als durch die hübschen Anlagen zum Spielberg hinaufzupromenieren und die Erinnerung an den größten aller Brünner, an Silvio Pellico zu erneuern. Von diesem tausendfach verfluchten Hügel aus und an einem trüben Spätherbsttage gesehen, scheint die gewerbfleißige Stadt mit ihren vielen Schornsteinen, mit der Rauchwolke, die über ihr hängt, allerlei Enge des Lebens und Dumpfheit der Menschenschicksale in sich aufzuhäufen. Man findet diesen Touristen-Eindruck in Philipp Langmanns Drama „Bartel Turaser“ wieder, das in Brünn entstanden ist, dort spielt und heute unter großer Spannung und eifrigem Beifall bei uns zur ersten Aufführung gelangte.

Vielleicht stehen wir nicht unmittelbar genug unter dem Einfluß der Überraschung und der Entdeckerfreude, um die Bedeutung des neuen Dramas ohne Klausel anzuerkennen. Ja, je länger wir uns auf die Eindrücke dieses Abends besinnen, um so schwerer wird es, über das Mißverhältnis zwischen der nichtigen Hauptsache und den glänzenden Nebendingen des Stücks hinwegzugelangen. Gibt es für das Theater von heut einen älteren und dürftigeren Konflikt als den des Gewissens, — occultum quatiens animo tortore flagellum? Und wie sehr obendrein nimmt ihm der Dichter durch pedantische Motivierung die Klarheit der Beweiskraft. Nicht weil der darbende Bartel Turaser wie sein königlicher

Ahne Macbeth eine schwere Schuld auf sich geladen, geht er an inneren Kämpfen zugrunde. Bliebe der „Finger Gottes“ aus dem Spiel, müßten nicht Turasers Kinder aus erkünstelter Notwendigkeit sterben — unser Held würde sich mit seinem Gewissen genau so abfinden, wie die andern alle, die das Niederträchtige, das sie begehen, nicht einmal mit ihrer Not zu entschuldigen vermögen.

Der eigentliche Vorgang des Stücks geht in eine Nußschale, sein dramatischer Gehalt ist belanglos. Der lange erste Akt mit seiner zögernden Entwicklung, mit der berechneten Vorführung der handelnden Personen, mit der absichtlichen Gegenüberstellung von Fibel- und Lebensmoral bereitete uns eine Enttäuschung; der zweite fesselte durch geschickte Ablenkungen; der dritte ist einfach blühende und für unsern Geschmack direkt widerwärtige Birchpfeifferei.

Worauf beruht nun aber doch die Wirkung dessen, was das Stück aufzeigt? Der Dichter versteht es, seine dünne Handlung mit der virtuosen Darstellung des proletarischen Milieus so fest zu verknüpfen, daß man auf den ersten Blick glauben könnte, sie gehören zueinander, ja sie bedingen sich. Er schildert die Armut, die Daseinsnot, den Lebenskampf, die Verlassenheit des vierten Standes mit der Genauigkeit eines Tatzeugen und mit dem Herzen eines Menschenfreundes. All die Leute, die er zeichnet, leben; manchmal sagen sie ein inniges, manchmal ein tiefes Wort, und ein Publikum, für das der Pauperismus den Reiz der Neuheit hat, wird sich dem Eindruck der fremden Welt, die sich hier auftut, nicht leicht entziehen können.

5. Februar.

Dem Ringelreigenflüsterkranz moderner Dramenstoffe hat Hermann Sudermann eine neue

Blüte zugebunden: die Legende. Da die Motive des wirklichen Lebens erschöpft sind, Mythe, Märchen, Allegorie das Publikum zu langweilen beginnen, blieb für den Autor, der seinen Kunden stets mit den Neuheiten der Saison aufzuwarten wünscht, nur noch die Bibel übrig. Wir lachten, als wir zuerst erfuhren, Herr Sudermann schreibe ein Theaterstück, das die Schicksale Johannes des Täufers behandle; wir freuten uns, als wir sahen, wie das Drama von den ernsthaftesten Leuten vielfach ernst genommen wurde, und heut, da wir die neue Tragödie kennen gelernt, fühlen wir uns beim besten Willen nicht tragischer gestimmt als vorher.

Herr Sudermann ist ein Schalk. Er weiß so gut wie wir, — vermutlich noch besser als wir, — daß die Bühne von heut der letzte Ort ist, wo die Gestalten der Bibel zu ihrem Rechte kämen. Er weiß, daß einiges Notwendige fehlt, um sie hier zu verkörpern: Dichter, Darsteller, Publikum, und ein Unentbehrliches: Sauberkeit. Es ist ihm bewußt, daß man, wenn man aus der Bibel ernten will, gläubig sein muß, nicht gläubig wie der Greis, der nichts mehr versteht, weil er schon alles weiß, sondern gläubig, wie ein Kind, das alles begreift, weil es noch gar nichts weiß. Er ist gleich uns überzeugt, daß es nur einen Poeten gibt, unter dessen Hand die Bibel zu blühen anhebt: das Volk, auch nicht alles Volk, sondern jenes bloß, das, fern von der allzutiefen Not des Daseins und wohlbehütet von klugen Hirten, ernst und einfältig geblieben ist. Er weiß, daß wenn dieser Poet das Wort nimmt, er die Bretter, die eine Welt der Weltflucht bedeuten, abseits vom Fieberdunst der Städte, am liebsten im Freien aufschlägt, damit der offene Himmel hineinscheine, das Rauschen des Waldes hineintöne und Schweigen ringsum den Sinn der Legende hüte. Alles das weiß Herr Sudermann und dennoch schreibt er für die deutsche Schau-

bühne ein Bibelstück? Ja, eben weil er ein Schalk ist.

Herr Sudermann, im Vertrauen gesagt, wünschte einmal auszuprobieren, wieviel des Absonderlichen ein Autor, für dessen Art und Kunst bereits eine bestimmte Marke geprägt ist, sich herausnehmen dürfe, ohne seine Gemeinde kopfscheu zu machen. Es gibt nämlich noch ungezählte gebildete Deutsche, die fest überzeugt sind, Hermann Sudermann sei eine Kraftnatur, ein vom modernsten Geiste erfüllter Dramatiker, ein Führer, ein mutiger Neuerer, ja Stürmer.

Er ein Führer! Da dieser Führer zu finden scheint, es seien noch nicht genug Kirchen gebaut, macht er die Bühne zur Kanzel und leitet sein Publikum in eine Abendpredigt. Er ein Neuerer! Da neunzehn Jahrhunderte hindurch das Dogma von der christlichen Liebe in allen lebenden und toten Sprachen verkündigt worden, kommt jetzt dieser mutige Neuerer und entdeckt und beglaubigt die neueste Heilswahrheit: „Mit Gewalt geht's nicht vorwärts, ihr guten Menschen, es ist besser, ihr liebet euch untereinander!" Denn das ist der Hauptgedanke dieses Dramas „Johannes", daß der Held einsehen lernt, „höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe"; und um dieser Erkenntnis willen verzichtet er auf den Zorn, der seine Kraft, seine Mission, seinen Lebensinhalt ausmacht, und überliefert sich stumm dem Henker.

Herr Sudermann ein Stürmer! Er dreht die Augen gen Himmel und deklamiert voll Salbung: „Seid getrost, die Liebe wird euch erlösen!" Die Liebe? Die Welt hat lange genug auf ihre Wunder gewartet, jetzt braucht sie die Liebe nicht mehr, jetzt braucht sie nur eins noch: Gerechtigkeit! Ist diese einmal da, dann kommt die Liebe von selbst, dann kommt die Duldung von selbst, dann kommt die Freiheit von selbst, Licht, Wahrheit, Schönheit, der Respekt vor der Menschennatur.

Die besten Güter des Lebens, die wir besitzen, haben wir dem Zorn zu danken, nicht der Liebe. Und angesichts der Erscheinungen einer Reaktion von kaum noch dagewesener Kühnheit, — was tut ein deutscher Dichter? Mit einer süßlichen Rührkomödie tritt heut Hermann Sudermann, der Führer, der Neuerer, der Stürmer auf und macht mit den Dunkelmännern gemeinsame Sache. Aber dieses traurige Schauspiel trägt seine Sühne in sich selbst: auch Sudermanns Schauspiel ist ein trauriges. Es steht etwa auf dem Niveau der Gotenkomödie „Teja", an die es auch durch die barbarische Ausdrucksweise, die mühsam aus den Evangelien sowie dem Hohenliede zusammengelesen, und mit modischen Wendungen versetzt ist, erinnert. Zurechtgemachte theatralische Kunst, Stil Sardou, bloß ohne das blendende Geschick des Franzosen, außen poliert, innen eiskalt. (Georg Ebers, den der Roman überwunden, macht Schule auf dem deutschen Theater.)

Ein Held, der nur schwätzt, nichts tut und alle möglichen Prophezeiungen ex eventu vorbringt. Daneben vierundfünfzig Personen, zumeist unentwickelt, schlecht beleuchtet, Kulissen-Table d'hote, auf ein Stichwort sich meldend und ins Leere verschwindend, sobald sie ihr Sprüchlein aufgesagt. Herodias, eine Gestalt nach der Schablone des „dämonischen" Weibes geformt. (Die Arme muß einmal wörtlich zu Herodes äußern: „Und du gedenkst der Nächte nicht mehr, da irre Schritte zu den duftenden Gärten sich hinuntertasteten, da in das Fieber des großen Blühens zwei Nichtschlafende ihre Seufzer mischten!" Konversationsmuster aus Jerusalem im Jahre 29 nach Christi Geburt.) Endlich ihre Tochter Salome, einem andern Asrageschlecht entsprossen, da sie gesteht: „Wir stechen, wen wir lieben", eine Figur, die — wir geben es zu — die Kunst des Autors in der Schilderung sexueller Erregungszustände gut veran-

schaulicht. Und um was dreht sich der ganze Vorgang des sechsaktigen Stückes? Um die Frage, ob Herodes am ersten Passahtage mit seiner Schwägerin Herodias den Tempel betreten werde oder nicht, und um die andere Frage nach dem Domizil eines gewissen Galiläers, von dem Johannes vermutet, er kenne den Messias.

Wie schon früher das Buch, ließen wir heute auch das Stück belästigt und gelangweilt an uns vorübergleiten, halb betrunken gemacht von der schwülstigen Rhetorik, die sich darin bläht.

19. März.

An den mancherlei Mißverständnissen, die sich zwischen Henrik Ibsen und seinen Hörern aufrichten, sind beide Teile schuld: er, der Dichter, und wir, das Publikum. Er, weil er unter allen Lautredenden der Weltliteratur der Schweigsamste ist („Bilde, Künstler, rede nicht!"), — wir, weil wir das durchaus Neue in seiner Art mit einem durchaus veralteten Richtscheit messen. Er läßt seine Werke für sich sprechen, wir lassen die Werke anderer wider ihn zeugen. Aber da er seine Natur wahrscheinlich nicht mehr ändern wird, dürfte uns nichts übrigbleiben, als das alte Maß zu zerbrechen und eine neue Methode der Betrachtung für ihn zu suchen.

Der „Baumeister Solneß" belehrt uns über diese Notwendigkeit so deutlich, wie kaum eine andere Dichtung des großen Erweckers. Bisher, vom Drama Altindiens angefangen bis zum Drama von gestern, durch den ganzen, weiten Weg der Jahrtausende, standen die Figuren des Theaters nicht bloß in dem, was sie taten, sondern auch mit jedem Wort, das sie sagten, in unmittelbarer Beziehung zu den Absichten des Dichters. Er war bestrebt, ihr Wesen

und dessen Äußerungen insoweit auszugestalten, als es ihm für seine bestimmten Zwecke nötig und nützlich schien. Wollte er gute oder böse, edle oder niedrige, schwärmerische oder nüchterne, frohe oder traurige Personen vorführen, so schied er sorgsam alles aus, was dieses ihr Bild verwirren konnte, umriß es in großen, glatten Linien, lenkte ihre Rede ausschließlich auf die Aufgabe hin, die er ihnen zugewiesen, und wenn wir sie hörten, hatten wir nur nötig, die entsprechende Deutung zu finden, um in der Dichtung selbst Bescheid zu wissen, ihren Gang zu verstehen, ihre Peripetien zu erraten, ihren Sinn zu begreifen. Das alte Theater zeigte das Leben seiner Leute nur in jenem engsten Ausschnitt, der sich mathematisch mit dem Drama deckte. Daß der Mensch, selbst der einfache, ein feinster und kompliziertester Mechanismus ist, eine Zusammensetzung aus unendlich vielen und unendlich verschiedenartigen Bewegungen, daß wir in keinem Augenblick, weder im Denken, noch im Empfinden, von jenem lebendigen Leben loszulösen sind, das um und in uns ist, das uns erzeugt, geformt und erzogen hat, daß wir es im Gegenteil mit uns schleppen auf allen unseren Wegen, in allen unseren Anschlägen und Taten, — davon wußte bisher das Drama nichts und erst dem Manne aus Norwegen war es vorbehalten, diese Erkenntnis in der Theaterdichtung zur Anwendung zu bringen.

Und nun zeigt sich auch gleich, woher es kommt, daß wir aus Ibsen oft beim besten Willen so schwer klug werden. Während die Menschen, die er schildert, sich benehmen wie wirkliche Menschen, während die Züge, in denen sie sich uns entdecken, in allererster Reihe Bezug auf ihre eigenste Natur nehmen und nur selten und wie zufällig auf den dramatischen Vorgang, zerbrechen wir uns, von der alten Methode beirrt, den Kopf, wie wir es durchsetzen könnten, in

jedem Gedanken, den sie äußern, eine direkte Anspielung auf die Handlung zu entdecken. Nichts kann verfehlter sein! Wollte man Ibsen absichtlich mißverstehen, man brauchte ihn nicht viel anders zu kommentieren. Was hat man in den „Baumeister Solneß“ nicht alles hineingetüftelt, und wie einfach ließe sich dieses Drama erläutern, wenn man sich die Mühe nähme, es einfach zu betrachten.

Drei Richtungen kreuzen sich in dem Werke: Die Menschen darin sind realistisch, die Vorgänge romantisch, ihre Bedeutungen symbolistisch. Die Personen also sind Menschen, gewiß nicht alltägliche Menschen, aber Menschen, sie haben nicht die Absicht, in einer Komödie mitzuspielen, fühlen sich nicht im Theater, nicht eingefangen, nicht beobachtet und zeigen offen ihre Art und ihre Eigenheiten. Haben wir andern alle nicht auch unsere Schrullen, und entsteht aus jeder gleich immer ein ganzes Schicksal? Diese Menschen leben in der Zeit, sind von ihr erfüllt und spiegeln sie wieder.

Als Ibsen den „Baumeister“ schrieb, 1891 in München, erhoben sich in Kunst und Literatur die „Jungen“ gegen die „Alten“. Aus dieser Bewegung, aus dem ewigen Gesetz, auf dem sie beruht, borgte der Dichter für Solneß, der sich vor den „Jungen“ fürchtet, einen Hauptzug seines Wesens. Auch die Wunder der Hypnose begannen damals aus der Gaukelkunst in die Wissenschaft überzugehen, und Solneß wie Hilde Wangel und Kaja bewegen sich unter dem Einfluß dieser geheimnisvollen Kräfte. Der Zelotismus schreitet durch die Welt. Die Völker glauben und folgen nicht mehr so willig wie sonst, vermutlich weil sie nicht genug Kirchen haben. Solneß, der Sozialpolitiker, weiß besser, was den Menschen fehlt: nicht Kirchen, nicht Gebete brauchen sie, sondern Heimstätten, die ihnen das frohe Gefühl geben, daß es „ein recht glückliches Los ist, dazusein in dieser Welt“.

der Vorhang gehoben, so kündigt auch schon die Zofe das Erscheinen der Heldin an. Ein paar kurze Sätze Paulinens, und Gilberte Brigard, von ihrem Wettritt mit Vabréas heimkehrend, tritt hastig aus der Kulisse. Das also ist die Réjane? Der erste Eindruck, den sie hervorbringt, wird in der Regel eine Enttäuschung sein. Jedes neue Publikum wird von ihr erobert sein wollen. Die Natur hat wenig für sie getan, — aber das scheint nur so. Man merkt vielmehr gar bald, daß sie hier das Problem gelöst hat, unbedeutende und dissonierende Einzelheiten zu einer großen Harmonie zu verbinden.

Also das ist die Réjane! Das Gesicht mager, das Haar rötlichblond gefärbt, die Stirn niedrig, die Nase spitz nach oben gerichtet, die Augenbrauen schief aufgesetzt, nach der Schläfe sich verlängernd und der Miene den Zug naiven Erstaunens aufprägend, der Mund groß, die Zähne nicht schön, einige sogar entschieden mahagonifarbig, der Unterkiefer etwas vorgeschoben, im ganzen Ausdruck etwas Gaminehaftes, — Himmel, wie häßlich sie ist! Aber sie spricht, sie lacht, sie bewegt sich, das Gesicht wird lebendig, die Brauen gleiten kaum merklich auf und nieder, der Mund blüht auf, alles gewinnt Licht und Farbe, — Himmel, wie hübsch sie ist! Ja, sie kennt das Geheimnis Garricks, durch die bloße Andeutung der Heiterkeit oder der Leidenschaft schön zu werden.

Ihre beste Beredsamkeit liegt in den dunklen Augen; Freude macht sie erglänzen, Traurigkeit trübt sie; ist sie froh oder ernst, leicht oder trotzig, weich oder zornig, — man braucht ihre Rede gar nicht zu vernehmen, um ihre Empfindungen zu fühlen. Und ganz groß ist sie in der Kunst des Zuhörens und des Zublickens. Nimmt der Dialog ihr das Wort, so kann man in ihren Mienen lesen, weshalb sie schweigt. Sie weiß genau, daß die hellen Freuden und die tiefen Schmerzen nicht allzulaut sind. Alles, was sie tut

und zeigt, ist einfach, wie selbstverständlich, ohne Übertriebenheit, mit einem Worte: voll von Grazie.

7. Dezember.

Wo immer bisher Ludwig Fuldas neues Lustspiel „Jugendfreunde“ gespielt wurde, hat das Stück die Mehrzahl der Zuhörer unterhalten und die Mehrzahl der Kritiker geärgert. Nun kann man speziell von einem Dramatiker nicht oder doch nur bedingungsweise verlangen, daß er darauf ausgehe, die Kritik zu unterhalten und das Publikum zu ärgern. Allein das Richtige dürfte auch hier in der Mitte liegen: in der Berücksichtigung beider Faktoren, in der Bemühung, die theatralischen mit den künstlerischen Ansprüchen zu versöhnen. Nach der heutigen Aufführung ist uns die widerspruchsvolle Wirkung des Stückes klar geworden. Fulda behandelt einen Vorwurf, der das Publikum immer interessieren wird, weil er zu den ewigen Stoffen des Theaters gehört. Heiraten oder nicht heiraten, das Wechselspiel zwischen Freundschaft und Liebe, die Licht- und Schattenseiten des Ehestands, die Schatten- und Lichtseiten des Junggesellentums, — wann hätte der Erörterung solcher Fragen, der Darstellung solcher Verhältnisse jemals ein dankbar empfängliches Auditorium gefehlt? Gibt es überhaupt viele Probleme, die zu einem lebhafteren Meinungsaustausch anregen, als jenes, das sich in dem derben Witzwort ausspricht: Der Hagestolz lebt wie ein Mensch und stirbt wie ein Hund, der Ehemann dagegen lebt wie ein Hund und stirbt wie ein Mensch?

Aber nicht deshalb, weil dieser Stoff nicht neu ist, sondern weil der Autor den alten Stoff ganz altväterisch behandelt hat, ist diese Komödie die Enttäuschung derer geworden, die von Fulda mehr und Besseres erwarteten.

1898

22. Januar.

Brünn, das österreichische Manchester, ist eine Stadt, etwa halb so groß wie Frankfurt. Wer nicht in Tuchen, Schafwollwaren oder nationaler Politik reist, hat dort nicht viel anderes zu tun, als durch die hübschen Anlagen zum Spielberg hinaufzupromenieren und die Erinnerung an den größten aller Brünner, an Silvio Pellico zu erneuern. Von diesem tausendfach verfluchten Hügel aus und an einem trüben Spätherbsttage gesehen, scheint die gewerbfleißige Stadt mit ihren vielen Schornsteinen, mit der Rauchwolke, die über ihr hängt, allerlei Enge des Lebens und Dumpfheit der Menschenschicksale in sich aufzuhäufen. Man findet diesen Touristen-Eindruck in Philipp Langmanns Drama „Bartel Turaser" wieder, das in Brünn entstanden ist, dort spielt und heute unter großer Spannung und eifrigem Beifall bei uns zur ersten Aufführung gelangte.

Vielleicht stehen wir nicht unmittelbar genug unter dem Einfluß der Überraschung und der Entdeckerfreude, um die Bedeutung des neuen Dramas ohne Klausel anzuerkennen. Ja, je länger wir uns auf die Eindrücke dieses Abends besinnen, um so schwerer wird es, über das Mißverhältnis zwischen der nichtigen Hauptsache und den glänzenden Nebendingen des Stücks hinwegzugelangen. Gibt es für das Theater von heut einen älteren und dürftigeren Konflikt als den des Gewissens, — occultum quatiens animo tortore flagellum? Und wie sehr obendrein nimmt ihm der Dichter durch pedantische Motivierung die Klarheit der Beweiskraft. Nicht weil der darbende Bartel Turaser wie sein königlicher

Ahne Macbeth eine schwere Schuld auf sich geladen, geht er an inneren Kämpfen zugrunde. Bliebe der „Finger Gottes“ aus dem Spiel, müßten nicht Turasers Kinder aus erkünstelter Notwendigkeit sterben — unser Held würde sich mit seinem Gewissen genau so abfinden, wie die andern alle, die das Niederträchtige, das sie begehen, nicht einmal mit ihrer Not zu entschuldigen vermögen.

Der eigentliche Vorgang des Stücks geht in eine Nußschale, sein dramatischer Gehalt ist belanglos. Der lange erste Akt mit seiner zögernden Entwicklung, mit der berechneten Vorführung der handelnden Personen, mit der absichtlichen Gegenüberstellung von Fibel- und Lebensmoral bereitete uns eine Enttäuschung; der zweite fesselte durch geschickte Ablenkungen; der dritte ist einfach blühende und für unsern Geschmack direkt widerwärtige Birchpfeifferei.

Worauf beruht nun aber doch die Wirkung dessen, was das Stück aufzeigt? Der Dichter versteht es, seine dünne Handlung mit der virtuosen Darstellung des proletarischen Milieus so fest zu verknüpfen, daß man auf den ersten Blick glauben könnte, sie gehören zueinander, ja sie bedingen sich. Er schildert die Armut, die Daseinsnot, den Lebenskampf, die Verlassenheit des vierten Standes mit der Genauigkeit eines Tatzeugen und mit dem Herzen eines Menschenfreundes. All die Leute, die er zeichnet, leben; manchmal sagen sie ein inniges, manchmal ein tiefes Wort, und ein Publikum, für das der Pauperismus den Reiz der Neuheit hat, wird sich dem Eindruck der fremden Welt, die sich hier auftut, nicht leicht entziehen können.

5. Februar.

Dem Ringelreigenflüsterkranz moderner Dramenstoffe hat Hermann Sudermann eine neue

Blüte zugebunden: die Legende. Da die Motive des wirklichen Lebens erschöpft sind, Mythe, Märchen, Allegorie das Publikum zu langweilen beginnen, blieb für den Autor, der seinen Kunden stets mit den Neuheiten der Saison aufzuwarten wünscht, nur noch die Bibel übrig. Wir lachten, als wir zuerst erfuhren, Herr Sudermann schreibe ein Theaterstück, das die Schicksale Johannes des Täufers behandle; wir freuten uns, als wir sahen, wie das Drama von den ernsthaftesten Leuten vielfach ernst genommen wurde, und heut, da wir die neue Tragödie kennen gelernt, fühlen wir uns beim besten Willen nicht tragischer gestimmt als vorher.

Herr Sudermann ist ein Schalk. Er weiß so gut wie wir, — vermutlich noch besser als wir, — daß die Bühne von heut der letzte Ort ist, wo die Gestalten der Bibel zu ihrem Rechte kämen. Er weiß, daß einiges Notwendige fehlt, um sie hier zu verkörpern: Dichter, Darsteller, Publikum, und ein Unentbehrliches: Sauberkeit. Es ist ihm bewußt, daß man, wenn man aus der Bibel ernten will, gläubig sein muß, nicht gläubig wie der Greis, der nichts mehr versteht, weil er schon alles weiß, sondern gläubig, wie ein Kind, das alles begreift, weil es noch gar nichts weiß. Er ist gleich uns überzeugt, daß es nur einen Poeten gibt, unter dessen Hand die Bibel zu blühen anhebt: das Volk, auch nicht alles Volk, sondern jenes bloß, das, fern von der allzutiefen Not des Daseins und wohlbehütet von klugen Hirten, ernst und einfältig geblieben ist. Er weiß, daß wenn dieser Poet das Wort nimmt, er die Bretter, die eine Welt der Weltflucht bedeuten, abseits vom Fieberdunst der Städte, am liebsten im Freien aufschlägt, damit der offene Himmel hineinscheine, das Rauschen des Waldes hineintöne und Schweigen ringsum den Sinn der Legende hüte. Alles das weiß Herr Sudermann und dennoch schreibt er für die deutsche Schau-

bühne ein Bibelstück? Ja, eben weil er ein Schalk ist.

Herr Sudermann, im Vertrauen gesagt, wünschte einmal auszuprobieren, wieviel des Absonderlichen ein Autor, für dessen Art und Kunst bereits eine bestimmte Marke geprägt ist, sich herausnehmen dürfe, ohne seine Gemeinde kopfscheu zu machen. Es gibt nämlich noch ungezählte gebildete Deutsche, die fest überzeugt sind, Hermann Sudermann sei eine Kraftnatur, ein vom modernsten Geiste erfüllter Dramatiker, ein Führer, ein mutiger Neuerer, ja Stürmer.

Er ein Führer! Da dieser Führer zu finden scheint, es seien noch nicht genug Kirchen gebaut, macht er die Bühne zur Kanzel und leitet sein Publikum in eine Abendpredigt. Er ein Neuerer! Da neunzehn Jahrhunderte hindurch das Dogma von der christlichen Liebe in allen lebenden und toten Sprachen verkündigt worden, kommt jetzt dieser mutige Neuerer und entdeckt und beglaubigt die neueste Heilswahrheit: „Mit Gewalt geht's nicht vorwärts, ihr guten Menschen, es ist besser, ihr liebet euch untereinander!“ Denn das ist der Hauptgedanke dieses Dramas „Johannes“, daß der Held einsehen lernt, „höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe“; und um dieser Erkenntnis willen verzichtet er auf den Zorn, der seine Kraft, seine Mission, seinen Lebensinhalt ausmacht, und überliefert sich stumm dem Henker.

Herr Sudermann ein Stürmer! Er dreht die Augen gen Himmel und deklamiert voll Salbung: „Seid getrost, die Liebe wird euch erlösen!“ Die Liebe? Die Welt hat lange genug auf ihre Wunder gewartet, jetzt braucht sie die Liebe nicht mehr, jetzt braucht sie nur eins noch: Gerechtigkeit! Ist diese einmal da, dann kommt die Liebe von selbst, dann kommt die Duldung von selbst, dann kommt die Freiheit von selbst, Licht, Wahrheit, Schönheit, der Respekt vor der Menschennatur.

Die besten Güter des Lebens, die wir besitzen, haben wir dem Zorn zu danken, nicht der Liebe. Und angesichts der Erscheinungen einer Reaktion von kaum noch dagewesener Kühnheit, — was tut ein deutscher Dichter? Mit einer süßlichen Rührkomödie tritt heut Hermann Sudermann, der Führer, der Neuerer, der Stürmer auf und macht mit den Dunkelmännern gemeinsame Sache. Aber dieses traurige Schauspiel trägt seine Sühne in sich selbst: auch Sudermanns Schauspiel ist ein trauriges. Es steht etwa auf dem Niveau der Gotenkomödie „Teja", an die es auch durch die barbarische Ausdrucksweise, die mühsam aus den Evangelien sowie dem Hohenliede zusammengelesen, und mit modischen Wendungen versetzt ist, erinnert. Zurechtgemachte theatralische Kunst, Stil Sardou, bloß ohne das blendende Geschick des Franzosen, außen poliert, innen eiskalt. (Georg Ebers, den der Roman überwunden, macht Schule auf dem deutschen Theater.)

Ein Held, der nur schwätzt, nichts tut und alle möglichen Prophezeiungen ex eventu vorbringt. Daneben vierundfünfzig Personen, zumeist unentwickelt, schlecht beleuchtet, Kulissen-Table d'hote, auf ein Stichwort sich meldend und ins Leere verschwindend, sobald sie ihr Sprüchlein aufgesagt. Herodias, eine Gestalt nach der Schablone des „dämonischen" Weibes geformt. (Die Arme muß einmal wörtlich zu Herodes äußern: „Und du gedenkst der Nächte nicht mehr, da irre Schritte zu den duftenden Gärten sich hinuntertasteten, da in das Fieber des großen Blühens zwei Nichtschlafende ihre Seufzer mischten!" Konversationsmuster aus Jerusalem im Jahre 29 nach Christi Geburt.) Endlich ihre Tochter Salome, einem andern Asrageschlecht entsprossen, da sie gesteht: „Wir stechen, wen wir lieben", eine Figur, die — wir geben es zu — die Kunst des Autors in der Schilderung sexueller Erregungszustände gut veran-

schaulicht. Und um was dreht sich der ganze Vorgang des sechsaktigen Stückes? Um die Frage, ob Herodes am ersten Passahtage mit seiner Schwägerin Herodias den Tempel betreten werde oder nicht, und um die andere Frage nach dem Domizil eines gewissen Galiläers, von dem Johannes vermutet, er kenne den Messias.

Wie schon früher das Buch, ließen wir heute auch das Stück belästigt und gelangweilt an uns vorübergleiten, halb betrunken gemacht von der schwülstigen Rhetorik, die sich darin bläht.

19. März.

An den mancherlei Mißverständnissen, die sich zwischen Henrik Ibsen und seinen Hörern aufrichten, sind beide Teile schuld: er, der Dichter, und wir, das Publikum. Er, weil er unter allen Lautredenden der Weltliteratur der Schweigsamste ist („Bilde, Künstler, rede nicht!"), — wir, weil wir das durchaus Neue in seiner Art mit einem durchaus veralteten Richtscheit messen. Er läßt seine Werke für sich sprechen, wir lassen die Werke anderer wider ihn zeugen. Aber da er seine Natur wahrscheinlich nicht mehr ändern wird, dürfte uns nichts übrigbleiben, als das alte Maß zu zerbrechen und eine neue Methode der Betrachtung für ihn zu suchen.

Der „Baumeister Solneß" belehrt uns über diese Notwendigkeit so deutlich, wie kaum eine andere Dichtung des großen Erweckers. Bisher, vom Drama Altindiens angefangen bis zum Drama von gestern, durch den ganzen, weiten Weg der Jahrtausende, standen die Figuren des Theaters nicht bloß in dem, was sie taten, sondern auch mit jedem Wort, das sie sagten, in unmittelbarer Beziehung zu den Absichten des Dichters. Er war bestrebt, ihr Wesen

und dessen Äußerungen insoweit auszugestalten, als es ihm für seine bestimmten Zwecke nötig und nützlich schien. Wollte er gute oder böse, edle oder niedrige, schwärmerische oder nüchterne, frohe oder traurige Personen vorführen, so schied er sorgsam alles aus, was dieses ihr Bild verwirren konnte, umriß es in großen, glatten Linien, lenkte ihre Rede ausschließlich auf die Aufgabe hin, die er ihnen zugewiesen, und wenn wir sie hörten, hatten wir nur nötig, die entsprechende Deutung zu finden, um in der Dichtung selbst Bescheid zu wissen, ihren Gang zu verstehen, ihre Peripetien zu erraten, ihren Sinn zu begreifen. Das alte Theater zeigte das Leben seiner Leute nur in jenem engsten Ausschnitt, der sich mathematisch mit dem Drama deckte. Daß der Mensch, selbst der einfache, ein feinster und kompliziertester Mechanismus ist, eine Zusammensetzung aus unendlich vielen und unendlich verschiedenartigen Bewegungen, daß wir in keinem Augenblick, weder im Denken, noch im Empfinden, von jenem lebendigen Leben loszulösen sind, das um und in uns ist, das uns erzeugt, geformt und erzogen hat, daß wir es im Gegenteil mit uns schleppen auf allen unseren Wegen, in allen unseren Anschlägen und Taten, — davon wußte bisher das Drama nichts und erst dem Manne aus Norwegen war es vorbehalten, diese Erkenntnis in der Theaterdichtung zur Anwendung zu bringen.

Und nun zeigt sich auch gleich, woher es kommt, daß wir aus Ibsen oft beim besten Willen so schwer klug werden. Während die Menschen, die er schildert, sich benehmen wie wirkliche Menschen, während die Züge, in denen sie sich uns entdecken, in allererster Reihe Bezug auf ihre eigenste Natur nehmen und nur selten und wie zufällig auf den dramatischen Vorgang, zerbrechen wir uns, von der alten Methode beirrt, den Kopf, wie wir es durchsetzen könnten, in

jedem Gedanken, den sie äußern, eine direkte Anspielung auf die Handlung zu entdecken. Nichts kann verfehlter sein! Wollte man Ibsen absichtlich mißverstehen, man brauchte ihn nicht viel anders zu kommentieren. Was hat man in den „Baumeister Solneß" nicht alles hineingetüftelt, und wie einfach ließe sich dieses Drama erläutern, wenn man sich die Mühe nähme, es einfach zu betrachten.

Drei Richtungen kreuzen sich in dem Werke: Die Menschen darin sind realistisch, die Vorgänge romantisch, ihre Bedeutungen symbolistisch. Die Personen also sind Menschen, gewiß nicht alltägliche Menschen, aber Menschen, sie haben nicht die Absicht, in einer Komödie mitzuspielen, fühlen sich nicht im Theater, nicht eingefangen, nicht beobachtet und zeigen offen ihre Art und ihre Eigenheiten. Haben wir andern alle nicht auch unsere Schrullen, und entsteht aus jeder gleich immer ein ganzes Schicksal? Diese Menschen leben in der Zeit, sind von ihr erfüllt und spiegeln sie wieder.

Als Ibsen den „Baumeister" schrieb, 1891 in München, erhoben sich in Kunst und Literatur die „Jungen" gegen die „Alten". Aus dieser Bewegung, aus dem ewigen Gesetz, auf dem sie beruht, borgte der Dichter für Solneß, der sich vor den „Jungen" fürchtet, einen Hauptzug seines Wesens. Auch die Wunder der Hypnose begannen damals aus der Gaukelkunst in die Wissenschaft überzugehen, und Solneß wie Hilde Wangel und Kaja bewegen sich unter dem Einfluß dieser geheimnisvollen Kräfte. Der Zelotismus schreitet durch die Welt. Die Völker glauben und folgen nicht mehr so willig wie sonst, vermutlich weil sie nicht genug Kirchen haben. Solneß, der Sozialpolitiker, weiß besser, was den Menschen fehlt: nicht Kirchen, nicht Gebete brauchen sie, sondern Heimstätten, die ihnen das frohe Gefühl geben, daß es „ein recht glückliches Los ist, dazusein in dieser Welt".

(Genau den nämlichen Gedanken fanden wir unlängst bei unserem teuren Freunde Montaigne im dreizehnten Hauptstück seines dritten Buches.)

Aber diese Züge gleich manchen andern haben, wie uns scheinen will, keine direkte Beziehung zur Handlung und ihrem Sinn, etwa davon abgesehen, daß sie die Stimmungen des Dramas hervorbringen. Vorgang, Konflikt und Katastrophe stehen losgelöst für sich da und veranschaulichen, nach unserem Dafürhalten, eine der größten Tragödien des Menschentums, wenn nicht die größte von allen: die Tragödie des Alterns, das Trauerspiel des gereiften Mannes, der eines Tages plötzlich inne wird, daß er aufgehört hat, jung zu sein, daß Kraft und Glück der Jugend für ihn unwiederbringlich dahin sind und daß er seine Sehnsucht nach Tat und Rausch der Liebe, — diese Sehnsucht, die ihm leben half, — für immer begraben muß.

Wer weiß, wie viel persönliches Leid in dieser ergreifenden Klage mitschwingt! Wir stellen uns gern vor, daß in der Isarstadt, die so reich an Frauenschönheit und Frauentiefe ist, eine neue Ulrike dem greisenden Poeten begegnet sei, daß er leidenschaftlich gerungen, unter tausend Schmerzen sich losgerissen und den „Baumeister Solneß" geschrieben habe, um sich vollends zu befreien. Auch die Unzufriedenheit mit sich selber, die jeden Schaffenden, den ersten wie den letzten, bedrückt, („Die Frau vom Meer" und „Hedda Gabler" schienen zu versagen), kann mittätig gewesen sein, die Gestalt des Solneß zu formen. In das Haus des Baumeisters tritt von ungefähr die Jugend, robust und gesund, froh und schön, leichtherzig und sorgenlos, weckt ihn aus einem hindämmernden Dasein und lockt ihn hinan zur Höhe einer Leidenschaft, nach der er mit der ganzen Inbrunst seiner Seele verlangt und die seinen jungen Jahren fremd geblieben. Kaum aber ist er oben angelangt, so versagt seine Kraft, er stürzt in die Tiefe — und unten steht die

Jugend und schaut und staunt und klatscht in die Hände und freut sich ihres Erlebnisses, unbekümmert darum, daß des Baumeisters Schicksal dermaleinst ihr eigenes sein wird. Arme Jugend, auch du wirst alt werden, auch du wirst einmal versuchen, den Kranz zur Turmspitze hinaufzutragen . . . . So etwa wird uns das „Brüderlein fein“-Thema des naiven Wiener Märchenstücks zum Leitmotiv des schwerblütigen nordischen Dramas, und mitten durch die Fülle verwirrender Nebeneindrücke gelangen wir zur Einfachheit des Verstehens.

Wie sich dies Schauspiel, das uns so sehr bewegt, wenn wir es lesen und überdenken, im Theater ausnehmen werde, wo wir es sehen und hören, — solche Beobachtung anzustellen durfte man begierig sein. Nun, die heutige Aufführung hat zunächst gezeigt, daß das Werk auch vor dem Lampenlichte standhält. Der erste Akt fesselte von Anfang bis zum Ende; der zweite ermüdete ein wenig, weil er im wesentlichen aus einer einzigen Szene besteht und überviel Verschiedenartiges erörtert; der dritte war voller Reiz und spannte mit seinen meisterhaften Lösungen aufs höchste. Das Publikum beging das Geburtsfest des Dichters teils mit Anteil, teils mit Wärme, zuletzt mit atemloser Ergriffenheit, und durchaus mit Respekt. Der Eindruck des heutigen Abends gipfelt in der frohen Überzeugung, daß wir vorankommen, trotz allem, was die Entwickelung des Geistes heut zu hemmen scheint.

Und morgen ist Ibsens Geburtstag. Wo immer Menschen leben, die teil haben an der Kultur der Zeit, wird man dieses Datums gedenken. Auf verborgenen Wegen geht der Siebzigjährige, er, den der Frühling uns geschenkt hat und der selber eine Welt zum Blühen brachte, durch sein einsames Leben. Die Liebe, die ihn sucht, findet ihn nicht. Er wandelt am fernen Meeresstrande, horcht auf die Brandung, blickt

in die unendliche Weite, zählt seine Werke und Tage, gedenkt seiner Kämpfe und Schmerzen, lächelt über seinen Ruhm und weint um das Köstlichste von allen Lebensgütern: um das Glück der Jugend.

14 Mai.

Max Dreyers amüsanter Schwank „In Behandlung“, hat nun auch bei uns seine Wirkung getan, den Darstellern dankbare Rollen geboten und das Publikum auf raisonablere Art, als man bei den Berliner Stücken dieses Genres sonst zu finden gewohnt ist, unterhalten. Zwei Akte zeigen die Ärztin Liesbeth Weigel im Kampf mit der Spießbürgerlichkeit ihrer Vaterstadt, in der sie praktizieren will. Seit Kotzebue vor einem Jahrhundert die deutsche Kleinstadt entdeckt hat bis herab zu Sudermanns „Heimat“ (von den kleinen Geistern gar nicht zu reden), ist die Schilderung dieser engen Welt für das Theater noch immer der sicherste Trumpf gewesen. Es beruht dies auf dem Witz, daß die Kleinstädter der Großstadt sich über nichts so gern lustig machen, wie über die Kleinstädter der Kleinstadt und daß auch diese letzteren sich selber nicht erkennen, weil es überall Leute und Orte gibt, die noch kleiner sind. als sie und der ihre.

Im dritten Aufzug läßt der Autor dieses Motiv ganz unter den Tisch fallen und nimmt sich ein neues vor. Als ob er gefürchtet hätte, er könne zuweit gegangen sein, indem er der Sache der Aufklärung und Befreiung seinen Humor und seinen gesunden Menschenverstand geliehen, wird er jetzt zum Moralisten und bemüht sich zu zeigen, daß auch die weibliche Selbständigkeit ihre Grenze habe. Sein Held, von dem wir im Grunde nicht mehr wissen, als daß er ein Mann ist, nimmt nun seinerseits die Ärztin in Behandlung, und die alte Marlitt- und Ohnet-Dissonanz

vom Liebenden zur Geliebten löst sich in eine Fanfare zu Ehren der physiologischen Notwendigkeiten des Lebens auf.

25. August.

Mit Fräulein Kathi Frank, die heute als Sappho Abschied nahm, verliert das Frankfurter Schauspiel seine beste Kraft. Man war gewohnt, sich dieser Darstellerin zu freuen, war stolz auf sie und wies sie gern den Fremden, weil schon ihr Name den Stand unserer Bühne verbürgen konnte. Sie gab uns von ihrer besten Zeit: mehr als ein Jahrzehnt, und wir danken ihr dafür, indem wir sie ziehen lassen.

Was sie uns wert machte, wissen wir längst: Sie ist nicht Schauspielerin allein, nicht nur groß in ihrer Kunst, sie ist eine Natur; und darin unterscheidet sie sich von so vielen, die in Deutschland Komödie spielen, ob die es nun schlechter treffen als sie, was zumeist der Fall ist, oder auch hin und wieder besser. Nicht die Behelfe der Technik, das Einstudierte und Ausgeklügelte machen ihr Können aus, sondern die naive Kraft, die in ihr lebt, ihre Art, dazusein, das Gefühl ihrer Würde und ihre edle Leidenschaftlichkeit. Solche Gaben hat man, oder man hat sie nicht; sie sind nicht zu kaufen und auch nicht zu erraffen. Wer verlangt, daß hinter aller Kunst ein Mensch stehe, daß sie nicht bloß Larve und Grimasse sei, und wer froh den Menschen fühlt, auch dort, wo die äußere Kunst einmal versagte, dem brauchen wir nicht weiter zu erklären, worin die Bedeutung dieser Darstellerin gipfelt.

Fräulein Franks Sappho ist eine tiefergreifende Gestalt, die wir längst lieben und die wir der Künstlerin nicht so bald vergessen werden. Die Fülle von Liebe und Wehmut, die aus dieser Dichtung auf der Bühne in unsterblichen Worten erblüht, berührte sich

heute mit den verwandten Gefühlen, die von den Zuschauern zur Szene hindrängten. Wir haben schon manchen Künstler-Abschied mitgemacht, hier und anderwärts, aber einen so innerlichen, einen so warmen und herzlichen wie diesen erlebten wir nie und nirgends. Nicht die Beifallsstürme, nicht die immer wieder sich erneuernden Hervorrufe, nicht die Menge des Lorbeers, der über die Künstlerin niederging, — nichts von diesen Kundgebungen hebt den Abend über die andern hinaus; der Schmerz hingegen, der allenthalben sichtbar wurde und in den Zurufen am Schluß fast zornig klang, erwies der Künstlerin eine Ehre, die nicht häufig ihresgleichen hat. Außerstande, ihre eigene Erregung zu unterdrücken, hastig, dann wieder stockend, in abgebrochener Rede sprach Fräulein Frank ihren Dank aus, und als sie geendet hatte, hob das Grüßen und Rufen von neuem an und durchbrauste das Haus und wollte nicht rasten und nicht zur Ruhe kommen.

5. November.

Von allen Trauerspielen unserer Literatur ist „Maria Magdalena“ wohl das traurigste. Es ist ein großes Werk, aber man kann es nur mit gepreßtem Herzen bewundern. Jeder fernste Schimmer von Lebensfreudigkeit bleibt dieser Dichtung entzogen. Kalt wie aus einer Dachstube weht es von der Bühne herab, und noch lange, nachdem man das Theater verlassen, trägt man das Gefühl mit sich herum, als gälte es, einen quälenden Druck von sich abzuschütteln.

Die heutige Aufführung des Dramas fand unser Publikum bereit, achtsam, empfänglich. Eine vorzüglich Darstellung gab dem Abend einen Zug ins Große. Fast ließe sich sagen, das Spiel der Künstler habe den Zuhörer über die Trübheit dieser Dichtung

hinausgerissen, wenn nicht schließlich auch das Spiel der Künstler das Verdienst des Dichters wäre. Wie sehr gespannt aber die Stimmung im Hause war, konnte dem Beobachter in dem einzigen Moment einleuchten, da sie sich jäh zu entladen versuchte: Im dritten Akt will Karl, Meister Antons Sohn, mit seinem Steinfeuerzeug Licht machen, und da ihm das nicht gleich gelingt, geht es wie ein frohes Aufatmen, wie ein Brausen der Erleichterung durch den Saal, — aber einen Augenblick nur; dann wird es wieder mäuschenstill, der Dichter hat seine schwere Hand von neuem auf die Herzen gelegt.

„Friedrich Hebbels Stücke sind zusammengedacht, sie sind von einem begabten dichtenden Denker niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist.“ Von Laube kommt dieses Urteil, und obgleich zwischen ihm und Hebbel ein rechtschaffener Haß stand, fliegt der Pfeil nur um ein Weniges über sein Ziel hinaus. Gewiß, es ist zuviel Reflexion in Hebbel, er ist nicht souverän genug, er konstruiert zu sehr, — wie wäre es sonst erklärlich, daß für den Vorgang in „Maria Magdalena“ eine ungeheuerliche Voraussetzung: die Ursache, aus der die Heldin sich dem ungeliebten Manne hingibt, ihm möglich, ja richtig erscheinen konnte? Allein wir möchten nicht mit Laube in den Künstler Hebbel Zweifel setzen, sondern eher in den Menschen Hebbel. Dieser war, wie man weiß, durch die Leidensschule des Proletariats gegangen, und die Not seiner Jugend hatte ihn zum harten Mann gemacht. Er fühlt nicht mit den Schmerzen derer, die er schildert; ja, er scheint mit einer Art Lust auf das unabwendbare Verhängnis hinabzublicken, dem er seine verzweifelnden Geschöpfe zum Opfer bringt. Es ist, als ob er mit größter Arglist Tierfallen aufstellte, Fallen für arme Narren des Lebens, und schon im voraus an der Qual der Gefangenen sich weidete. Und ebendeshalb, weil zwischen

dem Dichter-Künstler und seinen Menschen nichts Menschliches steht, nichts Sorgendes, Schonendes, Warmes, — weil Hebbel, um es kurz zu sagen, ohne Mitleid ist, ist seine „Maria Magdalena“ so trostlos.

Ach, unter welchen Umständen ist dieses Drama entstanden! Der Winter des Jahres 1843, den Friedrich Hebbel in Paris verbrachte, war für ihn eine furchtbare Zeit. Das Kind, das Elise Lensing ihm geboren, ist gestorben, materielle Sorgen bedrängen ihn, die Angst vor der Zukunft verfolgt ihn, der Schmerz der Freundin bedrückt ihn (mehr vielleicht als sein eigener, denn er weiß die Trostesworte gar zu logisch aneinanderzureihen) und von dem Drama, an dem er mit fieberhafter Eile arbeitet, sagt er einmal: „Es ist unsere letzte Hoffnung!“ Vielerlei mußte zusammenkommen, um diese niederdeutsche Kraftnatur zu beugen. Rasch genug freilich fand sie sich wieder, aber die Spuren schwerster Lebenskämpfe haben sich der Dichtung unverlöschlich eingeprägt.

Als wir jüngst in Hebbels Briefwechsel blätterten, hielten wir vor der Stelle still, worin der Dichter unterm 5. Dezember der Freundin über die Beendigung seines Werkes berichtet. Diese Worte schienen uns so bedeutsam, daß wir sie, statt jedes eigenen Spruches über des Dichters Absichten, gern hierhersetzen:

„Seit gestern morgen liegt mein viertes Drama „Ein bürgerliches Trauerspiel“ in einer wunderschönen Abschrift, auf Postpapier von meiner Hand geschrieben, vor mir. Diesmal komme ich freilich um den schönsten Lohn meiner Arbeit, um die Freude, es Dir vorzulesen und aus Deiner Seele den reinen Widerklang entgegennehmen zu können; daß es Dir gefallen würde, sehe ich mit einiger Zuversicht voraus, denn es ist nach meinem Gefühl im höchsten Grade gelungen. Mit den allereinfachsten Mitteln wird die höchste tragische Wirkung erreicht, der Alte ist ein Riese geworden, und Leonhard ist bloß ein Lump, kein Schuft; der Sohn, der Sekretär, sie alle sind im Recht (worauf ich mir am meisten einbilde, da es allerdings am schwersten ist, aus der bloßen

spröden Einseitigkeit, ohne Beimischung des positiv Bösen die Schuld abzuleiten) und dennoch entbindet sich durch den Zusammenstoß dieser einander innerlich entgegengesetzten Naturen das furchtbarste Geschick. Im Hintergrund begegnen sich die Ideen der Familie, der Sittlichkeit, der Ehre, mit ihren Tag- und Nachtseiten, und Konsequenzen dämmern auf, die wohl erst nach Jahrhunderten in den Lebens-Katechismen Aufnahme finden werden. Leute, die den Inhalt der Poesie nur im Stoff sehen, werden sicherlich für die allerbedeutendsten Vorzüge dieses Werks unempfindlich sein, doch auf die kommt es ja auch nicht an. Andere werden das Verdienst des Stücks, eben des Stoffes wegen, nur um so höher schätzen."

Dann berichtet Hebbel, wie er das Stück seinem Freunde Doktor Bamberg vorgelesen:

„Bamberg glaubt, es sey undenkbar, daß die Bühne dies Stück ablehne und noch undenkbarer, daß es beim Publikum keinen Beifall finden würde. Nun, wir wollen sehn. Ueber Leonhard machte er die sehr richtige Bemerkung, daß er durchaus nicht widerwärtig werde, da er naiv sey; es war mir selbst entgangen, aber es ist richtig: Dieser Hundsvott lebt nicht aus einem Princip, sondern aus seiner Natur heraus; man ärgert sich nicht über ihn, sondern über Gott, der ihn gemacht hat." —

Diese Zeilen spiegeln vor allem das stolze Selbstgefühl wieder, das den Dichter durch die herbsten Prüfungen geführt hat. Aber dann ist noch etwas in ihnen, das wie mit Fanfarenklang das Nahen einer neuen Zeit ankündigt: Alle Menschen sind im Recht! Jeder handelt aus der Notwendigkeit seiner Natur heraus. Was schlecht und böse scheint, scheint nur so zu sein, denn bloß in einer ganz bestimmten Konstellation der Verhältnisse wirkt es wie Schlecht und Böse. Und indem Hebbel mit dieser Betonung menschlicher Unverantwortlichkeit einem halben Jahrhundert philosophischer und naturwissenschaftlicher Forschung kühn vorgreift, wird er eigentlich der Pfadfinder des modernen Dramas. War es aber wirklich seine Absicht, auch neue Ideen über Familie, Sittlichkeit und Ehre anzuregen, und war er nicht erst hinterher, in seiner beredsamen Mühe um das Schicksal des Stücks, beflissen, solche Tendenzen in sein Werk

hineinzulegen, so hat er dem Zuhörer eine Mitarbeit zugemutet, die dieser selten leisten wird. Tief versteckt liegen diese Gedanken, niemand spricht sie aus, nichts drängt die bürgerliche Gesellschaft zu einer Revision ihrer Schuldurteile, und wenn einst der Tag kommt, da die Menschen die Enge, die Armseligkeiten und Feigheiten des mittelalterlichen Sittengesetzes hinweglachen werden, dann wird erst recht und erbarmungslos und für alle Zeiten das Richterwort gelten: Wehe dem, der sich ohne Liebe hingibt!

In „Maria Magdalena" hat Friedrich Hebbel den Deutschen ihr zweites bürgerliches Trauerspiel geschenkt, allein er gab ihnen darin nur bürgerliche Menschen und Verhältnisse, leider nicht auch die bürgerliche Sprache. Man sucht im Theater diesen Mangel zu verdecken, indem man das Stück im Kostüm der Vergangenheit spielt. Diese Täuschung gelingt, denn man erträgt solcherart die literarische Ausdrucksweise der unglücklichen Tischlersfamilie, aber sie scheidet uns andererseits so gründlich von einem nahen Zeitalter, daß wir mit den Menschen der Dichtung nichts gemein zu haben glauben. Damit ist die reformatorische Wirkung, die Hebbel zu erzielen hoffte, ganz und gar gelähmt, weil die Menschen immer erst dann belehrt und geweckt werden, wenn sie ihre eigenen Leiden in denen der andern erkennen.

Die Darstellung wuchs an der Klara des Fräulein Triesch empor. Ihr gehörte der Abend. So lange sie auf der Szene stand, wurde es warm in dem Drama. Nie noch war sie einfacher in der Größe, nie größer in der Einfachheit. Sie milderte das Allzugrelle, half mit halben Lauten und schlichten Gebärden nach, und wo andere gräßlich werden, war sie sanft und innig. Wenn sie ihr Geschick beklagte, fühlte man sich versucht, ihr Mut zuzusprechen, und wenn sie weinte, in ihrer verhaltenen Weise, erzitterten die Herzen. Trefflich war Herr Bauer als Leonhard; er

traf genau den Sinn dieses Charakters und verstand es, niedrig zu sein, ohne es zu wissen. Der Meister Anton des Herrn Hermann war im Anfang wohl etwas zu rhetorisch, zu sehr stilisiert, er verlor neben seiner Tochter, und erst im Schlußakt, da die Ereignisse ihn fortreißen, verblieb er in der Mitte der Handlung. Sehr gut gelang Herrn Fricke die Gestalt des Karl; er war natürlich, sprach gut, und Klaras ergreifende Schlußszene hob er durch sein diskretes und eindrucksvolles Spiel. Die Regie hatte die Vorstellung mit Sorgfalt vorbereitet, und so bescherte der Abend dem Frankfurter Theater einen schönen Erfolg, Fräulein Triesch einen künstlerischen Sieg, dem toten Dichter einen späten Kranz und den Zuhörern ein Erlebnis.

1899

2. Januar.

Außer dem sichtbaren Teil des Spektrums zwischen Dunkelrot und Lavendel lassen sich, wie man weiß, auf beiden Seiten Strahlen nachweisen, die zwar für das Auge nicht wahrnehmbar sind, ihre Existenz jedoch durch andere Äußerungen dartun. Eine ähnliche Erscheinung zeigt sich in unserer bürgerlichen Gesellschaft: Zwischen Dunkelrot und Lavendel ist alles, hell und bunt, für jedermann sichtbar, aber abseits davon gibt es Strahlen, die nicht zu existieren scheinen. Das heißt, sie existieren nicht, nicht weil man sie nicht sieht, sondern man sieht sie nicht, weil man geflissentlich die Augen zumacht. Zwischen Dunkelrot und Lavendel liegt die von Gesetzen umzäunte, vom Herkommen gefestigte, von Privilegien gestützte bürgerliche Welt der Legitimität, — und dicht dabei die weite, weite Sphäre des Außerbürgerlichen, die man kennt, aber nicht anerkennt, die ihr Lebensrecht hat wie alles, was lebendig ist, die hell und bunt ist, wie alles, was irdisch ist, die kämpft und leidet, wie alles, was menschlich ist.

Die Grenzlinie, in der die bürgerliche und die außerbürgerliche Welt zusammenstoßen, sucht Arthur Schnitzler in seinen Dichtungen mit Vorliebe auf. In der „Liebelei" zeigte er an einem proletarischen Menschenschicksal den schroffen Gegensatz zwischen Kaste und Outcasts, und in seinem neuen Drama „Das Vermächtnis", das heute mit teils zögerndem, teils schwankendem Erfolg bei uns zur ersten Aufführung gelangte, weist er an einem Einzelfalle, der so supponiert ist, daß er zu noch höherer Duldung einladen müßte, die ganze traurige Unversöhnlichkeit

der beiden Lebensformen nach. Es könnte wohl ganz der Fall sein, daß der Protestschrei, mit dem seine erste Heldin aus dem Bereich der dunklen Strahlen, Christine, ihr Verhältnis zur Gesellschaft verdeutlichte: „Und wer bin ich?" den Dichter veranlaßt hätte, das früher behandelte Problem noch einen Schritt weiterzuführen.

Aus der Liebelei ist eine Liebe geworden, wirkliche, ernste Liebe; zwei Menschen, die einander von Herzen gut sind, nehmen sich das Recht heraus, glücklich zu sein, ohne vorher die Kirche oder den Staat um Erlaubnis zu fragen. Wieder wie damals wird der bürgerliche Held von einem jähen Tode ereilt, und da die Gesellschaft für die Nuancierungen der illegitimen Zärtlichkeit kein Auge hat, würde der Fall genau so verlaufen, wie der erste. Aber eine Schwierigkeit ist jetzt zu überwinden; diesmal kann die Kaste das Unbequeme nicht so leicht von sich abschütteln: ein Kind ist da! Mit flehenden Worten legt der Sterbende den kleinen Franz seinen Angehörigen ans Herz, und da Mutter und Kind nicht zu trennen sind, entschließt sich die ansehene Familie Losatti, auch Toni Weber, die Geliebte des Sohnes, zu sich ins Haus zu nehmen. Diese bestimmt formulierte Voraussetzung hätte der Dichter festhalten sollen, und wahrscheinlich wäre ihm der Nachweis gelungen, daß die Gesellschaft, wenn die ersten Rührungen vorüber sind, mildernde Umstände auch aus einem so ganz besonderen Anlaß auf die Dauer nicht zugesteht. Allein er läßt das Kind im zweiten Akt sterben und schiebt dadurch das Thema genau wieder auf die Stelle zurück, wo er es in der „Liebelei" verlassen hat. Und leider wiederholt er nur sein Motiv, nicht auch seine frühere Kunst. Wohl fühlt man da und dort, namentlich im ersten Aufzug, ihren raschen, heißen Atem; wohl sind seine Menschen echte Menschen, nicht „gut" oder „böse" wie in der alten

Komödie, sondern sie stecken fest in ihrem Leben und können nicht heraus; wohl ist er in der Art, wie er seine These auseinandersetzt und verteidigt, so logisch, so beredt und warm wie damals, — aber das „Vermächtnis" ist kein so gutes Theaterstück wie die „Liebelei", und die technischen Mängel stechen die inneren Vorzüge aus. Vor allem kann sich der Dichter diesmal selber nicht genug tun und die Folge davon ist, daß er zuviel tut.

Die weise Ökonomie in Dialog und Vorgang, die in der „Liebelei" die Handlung vorantrieb, fehlt dem neuen Drama. Was geschieht, wird nicht mehr angedeutet und bloß in den Hauptpunkten stark angefaßt, sondern es verliert sich in Einzelheiten, wird breit, statt tief und findet kein Ende mehr. Wir sprechen, wenn wir von einem Poeten reden, nicht gern den Namen Sardou aus, aber dieser Hexenmeister der Szene und beste Kenner des Publikums weiß, daß man in einem ersten Akt einen Menschen nicht eine halbe Stunde lang auf offener Bühne sterben lassen darf, und in seiner „Fedora" hat er genau die Dosis abgemessen, die der Zuhörer ohne Widerspruch verträgt. Dazu kommt, daß Schnitzler des so wichtigen Wechsels der Stimmungen diesmal gar nicht achtet und mit einer Beharrlichkeit, die schließlich nervös macht, wieder und immer wieder den gleichen Mollakkord greift. Dadurch wird das, was tragisch sein sollte, bloß traurig, und das Bloßtraurige wird larmoyant. Und daher kommt es, daß man des Stücks nirgends recht froh wird und daß alle guten Absichten des Dichters, an denen wir von Herzen gern Anteil nehmen, erst ermüden und endlich quälen.

18. Februar.

Die drei kleinen Theaterstücke, die Otto Erich Hartleben, dem Beispiel Sudermanns folgend,

unter einem schiefsitzenden Gesamttitel zusammenfaßt, haben nur ein Gemeinsames: den Autor. Das erste „Die sittliche Forderung“, ist eine artige Plauderei mit einer guten Pointe, das zweite „Abschied vom Regiment“ der geschickt zugespitzte Abschluß einer Familientragödie, das letzte „Lore“ eine Anekdote aus dem Rauchzimmer einer animierten Gesellschaft. Und alle drei heißen „Die Befreiten“, frei nach „Morituri“. Nr. 1 unterhielt, Nr. 2 spannte, Nr. 3 amüsierte. Lebhaften Beifall gab es nach jedem Akt; nach dem zweiten und dritten mischte sich in den Applaus einiger Widerspruch, über dessen Ursache wir vergebens nachgrübeln. Hat dort die Schroffheit des Konflikts mißfallen, hier die burschikose Freimütigkeit des Tons Anstoß erregt? Es ist uns gleich, denn uns hat während des Abends eine ganz andere Empfindung beherrscht.

Otto Erich Hartleben hat als Autor einen Namen; aber seltsam: man weiß nicht recht, woher er ihn hat. Vielleicht zunächst von der Erwartung, die er bei beredten Freunden rege gemacht, und die seinen Arbeiten von Anfang an wie unter Trommelschlag vorausmarschierte. Jedenfalls war sein Name früher da als sein Werk, und ehe man Hartleben noch recht kannte, war man eigentlich schon familiär mit ihm. Da er wenig und zögernd produziert, bekommt dies Wenige den Marktwert der Rarität, und ein Vierzeiler von ihm in einem illustrierten Blatt darf schon mit einer gewissen Großartigkeit auftreten. Mit kleinerer Münze bezahlt man nirgend im Genieland.

Gewiß, Hartleben ist schon deshalb eine sympathische Erscheinung, weil er zum Unterschied von den meisten jüngeren Schriftstellern Humor hat. Er besitzt überdies Form, Maß, Geschmack, eine derbe Grazie, — lauter gute Dinge. Allein die Mehrzahl seiner Arbeiten macht den Eindruck eines Eindrucks aus zweiter Hand. Bei fast allem, was er zeigt, sieht

man, ohne suchen zu müssen (und am deutlichsten im „Gastfreien Pastor", der direkt aus der „Maison Tellier" herauswächst) Gestalten auftauchen, die uns von irgendwo und früherher vertraut sind.

Mit seinen drei Dramen geht es ebenso. Wäre die „Sittliche Forderung" jemals geschrieben worden, hätte nicht die Heldin der „Heimat" die Deklarationsszene mit ihrem Bräutigam gehabt? Und ob der „Abschied vom Regiment" nicht seine Anregung von „Fritzchen" erhalten hat, so sehr er sich innerlich von diesem besten aller Sudermannschen Dramen entfernt? Und selbst in „Lore", der Komödie vom abgerissenen Knopf, berührt es uns wie ein Hauch aus der Welt von Schnitzlers Anatol, nur daß der sentimentalische Zug des Wiener Lebemannes ins Robust-Berlinerische vergröbert wurde. Es ist kein plumpes Nachahmen, das hier auffiele; auch gibt es im Bereich der dramatischen Motion mit Recht keinen Patentschutz; aber die Ähnlichkeiten, die sich mehr fühlen als formulieren lassen, liegen hier derart nahe nebeneinander, daß es uns eine Enttäuschung war, bei einem so namhaften Schriftsteller wie Otto Erich Hartleben im Theater bloß allerlei hübsche Einzelheiten und im Grunde nichts Selbständig-Schöpferisches zu finden. Und damit zerfällt eine Hoffnung, die wir auf freundliche Gerüchte hin bereitwillig in die Entwicklung dieses Dramatikers gesetzt haben.

9. März.

Josef Lewinsky, der heute ein Gastspiel eröffnete, verkörpert ein Stück Theatergeschichte, genauer: ein Stück Burgtheatergeschichte, und noch genauer: einundvierzig Jahre dieser Geschichte. In seinem Buch über das Wiener Kunstinstitut schreibt Heinrich Laube:

Eines Tages (im Frühling 1858) stellte sich mir ein junger Mensch vor mit der Bitte, ihm ein Probespiel zu gewähren. Wozu? fragte ich und betrachtete das dürftig aussehende Menschenkind im engen schwarzen Frack, mit blassem Antlitz. Nichts erschien voll an ihm als das dunkelblonde Haupthaar, welches dicht und üppig das Gesicht beschattete. Wozu?

„Ich möchte nach Deutschland hinaus an eine mittlere Bühne, und ein Zeugniß von Ihnen über dies Probegastspiel würde mir nützen."

Das wurde anspruchslos und verständig gesprochen, und ich bot ihm zunächst einen Sessel, nach seiner offenbar kurzen Vergangenheit fragend. Er kam vom Theater in Brünn und hatte Charakterrollen buntester Mischung gespielt.

„Auch humoristische?"

„Mit dem Humor steht es wohl zweifelhaft," erwiderte er mit dem Lächeln einer Liebhaberin, die Abschied nimmt von den verführerischen Rollen. Diese Resignation, so selten bei den Künstlern, interessirte mich, und ich sprach wohl länger, sprach wohl eine Stunde mit ihm. Diese Stunde entschied. Die kleine Gestalt war mir in den Hintergrund getreten, das ganze Wesen sprach mich an, flößte mir Zutrauen ein — ich bewilligte ihm ein Probegastspiel und bestimmte dazu, gemäß dem Eindruck, welchen er mir gemacht, die Rolle des Carlos im „Clavigo".

Laube erzählt dann weiter, wie er mit dem jungen Mann, Josef Lewinsky, die Rolle privatim durchging, wie er, „eingenommen für seine klare Rede," sich veranlaßt sah, ihn als Franz Moor im Burgtheater auftreten zu lassen, wie und mit welch großem Erfolg dieses Debut stattfand und wie schon nach der ersten Szene alles entschieden war. Während andere junge Leute wegen ihrer äußern Eigenschaften zur Bühne gehen, ist Lewinsky Schauspieler geworden trotz ihrer. Und sie vergessen zu machen, hat ihn mehr Arbeit gekostet, als andere für ihre ganze Kunst aufzuwenden brauchen. Von Laube gehalten, hat er das Wiener Publikum, dem sinnfällige Vorzüge eines Darstellers sonst gar wichtig sind, so an sich gewöhnt, daß weder seine dürftige Erscheinung, noch sein dumpfklingendes Organ störend in Betracht kamen. Und die, denen er ohne ihr Verschulden innerlich fernblieb, weil er nichts in ihnen berührte, ließen wenig-

stens seinem Streben, seiner Intelligenz und seinem Charakter Gerechtigkeit widerfahren. Durch lange Jahrzehnte hat Lewinsky dem Burgtheater erfolgreich und in der vordersten Reihe gedient; erst die neue literarische Bewegung, die der Rhetorik enge Grenzen zieht, drängte ihn, wie uns scheinen will, ein wenig in den Hintergrund. Auch die neue Schauspielkunst, die Mitterwurzer an die Burg brachte und mit der er den konventionellen Stil der klassischen Tragödie gründlich versengte. Ein Zug ins Nüchterne — der gleiche Zug, der im Grunde die große Kraft in Laube war — befähigt Lewinsky ganz besonders zur Darstellung verstandeskühler Naturen, die, unempfänglich für Gefühlsregungen, ihrer Logik oder ihrem Vorteil folgen. Deshalb hatte der feine Witterer damals gleich nach dem Carlos gegriffen, und deshalb auch ist diese Gestalt, die kein bestimmtes Alter begehrt, dem bejahrten Künstler bis heut treugeblieben.

Er hat im „Clavigo" eigentlich bloß eine Szene, die Überredungsszene des dritten Aktes, die ihm Gelegenheit gibt, seine bedeutende Sprachtechnik zu zeigen. Wenn aber der Dichter des „Clavigo" die Absicht hatte, in Carlos „den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängnis wirken zu lassen", so wird es dem Zuhörer nicht ganz leicht, an eine wärmere Empfindung zu glauben, die Lewinskys morosen Carlos mit dem Helden verbindet. Virtuosen-Manieren besitzt der Gast nicht; er ist mithin überall, wo er spielt, auf ein gutes Ensemble angewiesen, in dem er seinen eigenen Ton gehörig anzubringen vermag.

10. März.

Der Franz in den „Räubern" ist Josef Lewinskys berühmteste Rolle, die, mit der er Schule gemacht hat und die das Empfinden der zeitgenössischen The-

aterfreunde so stark beeindruckte, daß dieser Erfolg beinahe seiner Entwicklung gefährlich wurde. Denn da der Künstler den größten Trumpf gleich zu Anfang ausspielte, schien das Publikum zu erwarten, daß auch blassere Rollen die Züge seines Franz Moor trügen. Geschmack, Selbstkritik und Gewissen hoben ihn über die Versuchung hinaus. Die Wirkung, die von ihm in dieser Partie ausgeht, beruht vor allem darauf, daß er sie im kunstvollsten aller Stile anlegt und durchführt: im einfachsten. Sein Franz ist ebensowenig ein Theaterbösewicht, wie er schon durch Verschleierungen zu einem Gentleman umgedichtet wurde, der es bloß in der Wahl seiner Mittel an Takt fehlen läßt. Er macht ihn, ohne zu übertreiben, ohne zu beschönigen, zu einem Menschen, der seiner Natur folgt und dessen Niederträchtigkeit wie ein Selbstverständliches wirkt, der nicht anders handeln kann, als seine Triebe ihm gebieten. Und auf dem Grunde dieser besten Logik entfaltet er seine eminente Technik: die feinste Abwägung jedes Wortes nach Sinn und Ziel, sowie die klarste Beleuchtung durch Ton und Gebärde. Dieser Franz Moor sieht seinen Schandtaten fest ins Gesicht und begeht sie.

Beredt sein, heißt nicht schreien. Schon einer von den Alten verspottete die Leute, die, um zu überzeugen, ihre Stimme ungebührlich zu erheben pflegten. „Weil sie keine Gründe haben, lärmen sie; Hinkende steigen gern zu Pferde." Wie Franz seine Monologe spricht, so ganz fertig mit sich, niemals zaudernd, bloß den Vorsatz überdenkend, wie er seine Minen legt und ihre Ausführung eher gespannt auf den Ausgang als unruhig überwacht — diese und andere Einzelheiten sind des höchsten Lobes würdig.

Franz Moor beherrschte die Bühne. Neben seiner Kunst klang, was man sonst hörte, teils schrill, teils falsch. Ein Mensch stand mitten unter Schauspielern, und das ergab einen seltsamen Disakkord.

1. April.

Wie eine schlummernde Mädchenseele zur Sehnsucht erweckt und aus engen Lebensumständen zu freiem Künstlertum emporgeführt wird: das bildet den Vorgang des Schauspiels „Johanna“, mit dem der Sohn Björnstjerne Björnsons Björn die Bühne betreten und wohl auch gewonnen hat. Johanna Sylow liebt und läßt sich lieben. Das ist in unserem Falle kein einfacher Zustand, weil die aktive und die passive Neigung nicht dem nämlichen Objekt gilt. Johanna liebt ihre Kunst, und ihr Verlobter liebt Johanna. Eine Gleichung ohne Identität, die kein Kopfzerbrechen verursacht, solange niemand sich um sie kümmert, die aber Problem wird, sobald ein kundiger Rechner sie anblickt. Johannas alter Onkel, der weltkluge Hans Sylow, ist der erste, der erkennt, das Exempel sei nicht aufzulösen. Vorsichtig, wie die eigentümlichen Verhältnisse der kleinen Familie es erfordern, macht er seiner Nichte den Druck fühlbar, unter dem sie lebt, klärt er Johanna über ihr Lebensrecht auf, das ihr andere Wege zeigt, als ihr sterbender Vater ihr gewiesen, da er sie mit Otar Bergheim verlobte, verdeutlicht er ihr die Selbstsucht, die in der Liebe ihres Bräutigams die Oberhand gewinnt.

Zufälle kommen ihm zu Hilfe. Ein Impresario findet sich, der mit einem günstigen Vertragsanerbieten die Tür des Käfigs aufstößt, und nun erscheint auch er, der Herrlichste von allen, Sigurd Strom, der Dichter, dessen Wesen, munter und bedeutungsvoll zugleich, im schroffsten Gegensatz zu der salbungsvollen Leidenschaftlichkeit des theologischen Bräutigams steht. Johanna fängt an nachzudenken, über sich, über ihren Bräutigam, über ihre Kunst; sie sieht ein, daß niemand, selbst ein sterbender Vater nicht das Recht habe, über ein fremdes Leben willkürlich zu

verfügen, und da sie jetzt ihre Ketten fühlt, zerbricht sie sie. Die Verlobung wird gelöst, und Johanna zieht als Künstlerin hinaus in die Welt. —

Es ist kein Drama mit den weiten, tiefen Durchblicken, die sich bei den großen Norwegern auftun, aber es ist ein warmes und frohes Stück, das einen alltäglichen menschlichen Konflikt mit ansehnlichem Geschick darstellt und menschlich löst. Deshalb sind auch die Personen der Handlung durchwegs gut und in ihrer Art berechtigt. Was sie schließlich scheidet, ist nicht ihr Verschulden, sondern der Gegensatz zweier Weltanschauungen. Diese Tatsache verweist die Darstellung deutlich genug auf die Notwendigkeit, wenigstens im Anfang auf die starken Theaterfarben zu verzichten und die Charaktere nicht in der alten scharfen Weise auseinanderzuhalten.

Der Dichter ist geistreicher als sein Vater, — nein, das darf man doch wohl nicht sagen, aber er hat mehr Esprit als jener, womit Björnstjerne nichts genommen und ihm selbst wenig gegeben wird. Denn leider hat die Wirklichkeitssprache im Theater so sehr um sich gegriffen, daß Spuren eines geistvollen Dialogs nahezu als bürgerliche Vergehen gelten. Die Anfängerschaft Björn Björnsons meldet sich in dem Stück nur in der ängstlichen Sorgfalt, mit der die Zu- und Abgänge der Personen motiviert werden. Sonst zeigt sich der Dichter als ein Mann von Welt, Herz, Humor und Kunst.

15. April.

Dies simple Theaterstück hat eine der Freiheitsschlachten der Menschheit geschlagen. Wenn man erkennen will, wie groß die Wegstrecke ist, die der Gedanke seither siegreich zurückgelegt — siegreich nicht sowohl, weil er die Wahrheit brachte,

sondern weil er sie zu einer Zeit brachte, die für sie reif zu werden begann, — dann braucht man bloß zu vergleichen, wie diese Dichtung einstmals aufgenommen wurde und wie man ihr heute zuhört. Mit Spott und Hohn hatte man sie empfangen, und die am lautesten spotteten und höhnten, waren — ein echtes Sklavenzeichen — gerade die Unterdrückten selber, denen sie helfen wollte. Das ist freilich anders geworden. Jetzt begreifen die meisten, um was es sich handelt. Jetzt wissen oder ahnen sie, daß ein Denker und Dichter gekommen ist, vieltausendjährige Rechnungen des Menschengeschlechts zu revidieren, und sie lauschen ernst und begierig, bewegt und in Schmerzen, kummervoll und mit atemloser Spannung. Und nimmt, wie dies heute bei uns der Fall war, gar noch eine Nora das Wort, die zur Höhe der Kunst emporsteigt, dann wird diese Geschichte einer Menschwerdung zu einem erschütternden Erlebnis.

Fräulein Triesch hat mit dieser Leistung das Einleuchtendste und Beste gegeben, was aus ihrer reichen Begabung bisher erblüht ist. Nie war sie einfacher, nie beredter, nie rührender. Und dabei glich sie nicht der Raabe, nicht der Duse, nicht der Prokesch, — sie füllte die Gestalt mit einem so besonderen Eigenleben, daß sie neben jedem Bilde, das in der Erinnerung auftaucht, für sich bestehen bleibt. Mit den ersten Worten fing sie die Stimmung ein, und weit über die flüchtige Stunde hinaus hielt sie sie fest.

Und wie kam mit der Kunst auch die Dichtung zu Ehren! Wie packte sie, wie setzte sie sich heute durch! Da gab es an keiner unpassenden Stelle ein Aufbäumen unverständiger Heiterkeit, und sogar der berühmte Appell an das Wunderbare fand tiefandächtige Hörer. Alfred von Berger hat den Glauben an das Wunderbare besungen:

Von mir scheiden, mag alles, was mein,
Irdischem Schicksal zum Raube,
Du nur lasse mich nicht allein,
Heimlicher Märchenglaube!

Soll ich mit mutigem Herzen vertraun,
Daß mir, was möglich gelinge,
Muß ich ganz im Geheimen baun
Auf unmögliche Dinge.

Wiesbaden, 14. Mai.

Unser Frühling, aus Klima-Abfällen von Norwegen und Italien zusammengebacken, hatte sich wieder einmal seiner südlichen Abkunft von mütterlicher Seite her erinnert und uns aus seinem geizig gehüteten Vorrat gestern einen wirklichen Maitag zum besten gegeben. Wenn der Mai schön ist, ist er überall schön, denn dafür ist er eben der Mai. Aber wenn er nach Wiesbaden kommt, wird er noch elegant obendrein, ein junger Stutzer, der sich parfümiert und achtgibt, daß Laubgrün und Blütenschnee ihm gut zu Gesicht stehen.

Unsere anmutige Nachbarstadt bot, wie immer, wenn der Hof dort weilt, ein Bild von gesteigerter Buntheit. Durch die Wilhelmsstraße mit ihrem festlichen Fahnenschmuck ziehen lustwandelnd die Neugierigen; alle Bänke sind mit Schaulustigen besetzt, und überall, wo Hoffnung vorhanden ist, auch nur den Zipfel einer Hofequipage zu Gesicht zu bekommen, stauen sich die Massen. Am dichtesten abends zur Theaterzeit an den Zufahrtsstraßen zum Kurplatz. Die Wiesbadener Festspiele, die unter der Patronanz des Kaisers stehen, haben gestern mit der Aufführung des neuen historischen Schauspiels „Der Eisenzahn" von Josef Lauff ihren Anfang genommen.

Indem wir uns anschicken, über Josef Lauffs

Schauspiel nachzudenken, fühlen wir uns von einer eigentümlichen Verlegenheit beengt. Wir drehen und wenden das Stück nach allen Seiten, fassen die Taten zusammen, die darin geschehen, und lauschen auf den Nachhall der Reden, die darin geführt werden. Und dennoch wissen wir nicht, wie wir es anstellen sollen, die Fülle der Eindrücke, die das Stück dem Hörer schuldig geblieben, dem Leser zu vermitteln. Es ist eine Auflösung aller Begriffe, die uns das Theater bedeuten, denn dies Drama enthält nicht eine Szene, die dramatisch wäre; es hat Personen, aber keine Menschen, es hat Tendenzen, aber keine Gedanken, es hat Worte, aber keine Sprache. Nichts darin atmet und lebt und blüht, und nie hat sich eine Dichtung von seelischem Inhalt so völlig reingehalten, wie diese. Wie trockener Staub zerreibt sich jedes Teilchen, das man anfaßt, um es festzuhalten. Es ist ein wahres Kunstwerk der Kunstlosigkeit, ja, in dem vollständigen Mangel an Talent und Beruf hat der „Eisenzahn“ sogar den „Burggrafen“ hochselig übertroffen.

Von allen Absichten des Autors ist nur eine klar herausgekommen: die Absicht selber. Dieser Bürgermeister von Berlin, wie Josef Lauff ihn schildert, kämpft nicht für die Freiheiten seiner Stadt, sondern er ist ein urgemeiner Bösewicht, den sein Ehrgeiz zu phantastischen Wünschen hinreißt. Seine Gewalttätigkeit kennt keine Grenze, und einmal spricht er in einer Sitzung der Berliner Stadtverordneten gar das vermessene Wort aus: „Ich bin ich!“ Und wie entmenscht er ist, geht schon daraus hervor, daß seine eigene Mutter und seine eigene Tochter sich entsetzt von ihm abwenden und es zuerst heimlich, dann öffentlich mit dem Hohenzollern halten. Der Kurfürst dagegen, der, wenn wir recht gehört haben, „den Kodex der Stadt Berlin mit Füßen tritt und den Berlinern ihre neuen Bürger-

pflichten ins Gesicht hinein ohrfeigt", ist ein edler, lieber und ritterlicher Herr, der, wenn er den vaterlandslosen Gesellen niederschmettert, nur das Wohl aller im Auge hat. Gleichsam mit dem Mauerpinsel sind diese Charakter-Gegensätze nebeneinander gemalt. Fühlt aber der Autor selbst mitunter, daß er in seiner Parteinahme ein wenig zu weit gehe, und läßt er den aufrührerischen Helden unter anderm sagen: „Die Schergenfaust bannt nicht des Geistes Reich!" so ist er sofort eifrig bemüht, diese Wahrheit wieder zuzudecken. Darin gleicht er einem Manne, der, um seinen grauen Backenbart zu verbergen, eine blonde Perücke aufsetzt.

Ein Drama, das kein Drama ist, kann unter Umständen unterhalten; ein Dichter aber, der kein Dichter ist, wird unter allen Umständen langweilen. Dies hat Herr Lauff redlich getan. Er setzte wenig Hände, aber um so mehr Kinnbacken in Bewegung. Wie ein bleierner Druck lag es während des ganzen Abends über dem Hause, und wenn unter all den Anwesenden auch nur ein einziger gewesen ist, der das Theater ungern verlassen hat, so möge er sich bei uns melden und wir werden ihm achtungsvoll die Hand drücken.

Die einzigen amüsanten Momente des Abends verdankt man den Eisenschuhen des Eisenzahns. Diese waren nämlich in ihrer historischen Treue so ungeheuerlich langgeschnäbelt und mit so enormen Sporen versehen, daß der Kurfürst nicht nur einen höchst komischen Gang annehmen mußte, sondern auch wiederholt stolperte. Und jedesmal ging dann ein blitzschnelles Kichern durch den Saal. Es war eine wahre Befreiung. Belustigen konnte sich auch, wer in den Pausen das offizielle Festprogramm in die Hand nahm, das in sehr guter Ausstattung, aber leider in sehr schlechtem Deutsch erschienen ist. In der historischen Skizze über den „Eisenzahn", die darin veröffentlicht ist, heißt es beispielsweise:

„In betreff der Persönlichkeit Berend Rykes hingegen, eine der Hauptfiguren im Stück, mußte es der poetischen Lizenz vergönnt sein, anderweitig gestalten zu dürfen, wie es die verbürgte Chronik vermeldet. Dieser selbstherrliche Mann, der größte Gegner der kurfürstlichen Bestrebungen, findet im Drama sein Ende unter den Trümmern der geworfenen Säule. . . . Von seinem eigenen Fetisch und Idol, dem Roland, wird er im Drama erschlagen, — und mit einer Apostrophe des Kurfürsten an die sich selbst wiedergefundenen Bürger nimmt das historische Schauspiel seinen Abschluß."

So lange wir nicht eines Anderweitigen belehrt sind, werden wir den Verfasser des „Eisenzahn" unnachsichtlich auch für den Verfasser dieser Programmskizze halten.

24. Juni.

Gerhart Hauptmanns Komödie „Der Biberpelz" hat unserm Publikum heute einen sehr vergnügten Abend bereitet. Man hatte die angenehme Sensation einer ersten Aufführung und eines schönen Erfolgs. Gerhart Hauptmann ist uns im Theater nie sympathischer, als wenn er heiter ist. Schade, daß er sich erst mühselig durch die mystischen Wolken und den romantischen Nebel hindurchquälen mußte, um den Weg in die Wirklichkeit zurückzufinden und zu guterletzt wahrscheinlich dort wieder anzuknüpfen, von wo er im „Kollege Crampton" und im „Biberpelz" ausgegangen. Denn wenn wir dieses im Zickzack sich entwickelnde und durch literarische Eindrücke so leicht zu beeinflussende Talent richtig beurteilen, erwarten wir, daß es in der heiteren Charakterkomödie und im satirischen Drama dereinst sein Bestes gebe. Geht Hauptmann dann, wie zu hoffen ist, mit der Milieuschilderung, die uns jetzt schon zu langweilen beginnt, etwas sparsamer um, so daß er mehr Platz für die Handlung gewinnt und statt der Augen die Gedanken der Zuschauer lebhafter beschäf-

tigen kann, so wird er dem Theater einen Reiz zurückerstatten, den er ihm, ohne selbst Vorteil davon zu haben, etwas gewalttätig entrissen hat.

21. August.

Das Hauptstück des „Prometheus", des Helden Monolog, ist unter Goethes Gedichte gekommen und von dort aus berühmt geworden; das dramatische Fragment ist selbst bei literaturfreundlichen Leuten wenig bekannt. Es stammt aus der Frankfurter Zeit des Dichters, in der hundert Pläne in ihm geschäftig, in der dieser Stoff und die Ahasverus-Legende ihm zur „beliebten Fix-Idee" geworden waren. Auf dem jüngsten Goethetage in Weimar hatte Professor Erich Schmidt in seiner Festrede das Interesse an dem Drama rege gemacht, und ihm ist es zu danken, daß die Idee aufkam, die Dichtung aus der Verstecktheit des Buches hervorzuholen und einmal beim Lampenlicht zu betrachten. Und so bildete die heutige erste Aufführung des „Prometheus" die höchst interessante Einleitung zum Goethe-Theater, das die Frankfurter Bühne für die kommenden Festtage vorbereitet hat.

Mit großem Geschick sind die szenischen Schwierigkeiten überwunden worden, die der mehrmalige Wechsel des Schauplatzes mit sich bringt. Der Hain, in dem Prometheus die Menschen formt, die olympischen Höhen und das Tal am Fuße des Götterbergs wurden durch Wolkenzug und Wandelbild eines ins andere geleitet, und es gelang durchaus, die drei verschiedenartigen Vorgänge äußerlich zusammenzufassen. Eine Verlegenheit für die zweckmäßige Einteilung der Szenen bildet der Monolog. Dort, wo er steht oder wo ihn der Dichter hingestellt hat, an den Schluß des Bruchstücks, in einen dritten Akt, der un-

geschrieben geblieben, dort gehört er nicht hin. Herr Professor Schmidt hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß die Worte: „Hier sitz ich, forme Menschen nach meinem Bild“ keinen Sinn haben, wenn sie nach dem Akte gesprochen werden, der die geformten Menschen bereits lebendig gezeigt hat.

Noch zwei andere Gründe sprechen für eine Verlegung der Stelle. Der eine konnte erst aus den Wahrnehmungen der heutigen Aufführung sich ergeben. Die stärkste Wirkung des Fragments geht nicht von der zornigen Abrechnung des Helden mit den Göttern aus, sondern von den ergreifenden und erhabenen Sätzen, mit denen Prometheus Pandora den Tod erklärt. Dieser Eindruck ist nicht mehr zu überbieten, und mit ihm findet die Dichtung den einzig möglichen künstlerischen Abschluß. Als zweiter Grund ist anzuführen, daß eine Anordnung, wie sie dem Buch entspricht, die Stimmungen zu sehr hin- und herzieht. Leidenschaftlicher Gefühlsausdruck beginnt den Vorgang, die milde Weisheit des Menschenvaters führt ihn fort, und von ihr zum nochmaligen Aufflammen des Titanentrotzes fehlt jede innere Verbindung. Wir hätten für einen nächsten Versuch, diese Dichtung der Bühne zu gewinnen, einen anderen Vorschlag. Wir würden das Fragment mit dem Monolog beginnen. Prometheus formt seine Menschen und spricht zur Einführung die große Absage. Dann erscheint Merkur, und der Anfang des Dialogs: „Ich will nicht, sag es ihnen!“ schließt sich ungezwungen an. Dann könnte man auch die beiden Sätze, die Prometheus aus dem Monolog wiederholt und die heute gestrichen wurden, bestehen lassen, weil es wie das Nachgrollen des Donners berühren könnte, wenn der Held bewußt oder unbewußt, und beides ist menschlich, nochmals an seine Entschließung wie an seine Entschlossenheit erinnert.

Herr Diegelmann gab den Prometheus schlicht

mit seiner guten starken Rede und, dem Eindruck der Dichtung entsprechend, mit mehr Wirkung in der Wiedergabe des Herzlichen als in der des Zornigen. Denn diese Überraschung, die das lebendig gewordene Drama bereitete, ist höchst merkwürdig: liest man den Monolog des Prometheus, so glaubt man, die Welt erdröhne, — hört man ihn, so wundert man sich, daß er so sanft ist und alles still bleibt. Von den Mitwirkenden sind Fräulein Pollner (Pandora), Fräulein Boch (Minerva), Herr Bauer (Jupiter) und Herr A. Meyer (Merkur) zu nennen. Vergnügen erregten die schönen Prospekte, besonders die Theaterdekoration im zweiten Akt. Weniger entsprechend schien uns die Darstellung von Prometheus' landschaftlicher Arbeitsstätte, ein Parkbild, in dem, neben einer einzigen plastischen Menschenfigur, gemalte Marmorbilder die Zeit der griechischen Kunst verdeutlichen konnten, aber nicht, wie nötig, die mythologische Menschenfabrik.

Man wird von der ersten Aufführung des „Prometheus" nicht sprechen dürfen, ohne der bedeutsamen Worte zu gedenken, mit denen sich der gealterte Dichter nachmals über das Werk geäußert hat:

„Das gemeine Menschenschicksal, an welchem wir alle zu tragen haben, muß denjenigen am schwersten aufliegen, deren Geisteskräfte sich früher und breiter entwickeln. Wir mögen unter dem Schutz von Eltern und Verwandten emporkommen, wir mögen uns an Geschwister und Freunde anlehnen, durch Bekannte unterhalten, durch geliebte Personen beglückt werden, so ist doch immer das Final, daß der Mensch auf sich zurückgewiesen wird, und es scheint, es habe sogar die Gottheit sich so zu dem Menschen gestellt, daß sie dessen Ehrfurcht, Zutrauen und Liebe nicht immer, wenigstens nicht gerade im dringenden Augenblick, erwidern kann. Ich hatte jung genug gar oft erfahren, daß in den hülfsbedürftigsten Momenten uns zugerufen wird: „Arzt, hilf dir selber!" und wie oft hatte ich nicht schmerzlich aufseufzen müssen: „ich trete die Kelter allein." Indem ich mich also nach Bestätigung der Selbständigkeit umsah, fand ich als die sicherste Base derselben mein produktives Talent. Es verließ mich seit einigen Jahren keinen Augenblick; was ich wachend am Tage gewahr

wurde, bildete sich sogar öfters nachts in regelmäßige Träume, und wie ich die Augen auftat, erschien mir entweder ein wunderliches neues Ganze, oder ein Teil eines schon Vorhandenen. Gewöhnlich schrieb ich alles zur frühsten Tageszeit; aber auch abends, ja tief in die Nacht, wenn Wein und Geselligkeit die Lebensgeister erhöhten, konnte man von mir fordern, was man wollte; es kam nur auf eine Gelegenheit an, die einigen Charakter hatte, so war ich bereit und fertig. Wie ich nun über diese Naturgabe nachdachte und fand, daß sie mir ganz eigen angehöre und durch nichts Fremdes weder begünstigt noch gehindert werden könne, so mochte ich gern hierauf mein ganzes Dasein in Gedanken gründen. Diese Vorstellung verwandelte sich in ein Bild, die alte, mythologische Figur des Prometheus fiel mir auf, der, abgesondert von den Göttern, von seiner Werkstätte aus eine Welt bevölkerte. Ich fühlte recht gut, daß sich etwas Bedeutendes nur reproduzieren lasse, wenn man sich isoliere. Meine Sachen, die so viel Beifall gefunden hatten, waren Kinder der Einsamkeit, und seitdem ich zu der Welt in einem breitern Verhältnis stand, fehlte es nicht an Kraft und Lust der Erfindung, aber die Ausführung stockte, weil ich weder in Prosa noch in Versen eigentlich einen Stil hatte, und bei einer jeden neuen Arbeit, je nachdem der Gegenstand war, immer wieder von vorne tasten und versuchen mußte. Indem ich nun hierbei die Hilfe der Menschen abzulehnen, ja auszuschließen hatte, so sonderte ich mich, nach Prometheischer Weise, auch von den Göttern ab, um so natürlicher als bei meinem Charakter und meiner Denkweise eine Gesinnung jederzeit die übrigen verschlang und abstieß. Die Fabel des Prometheus ward in mir lebendig. Das alte Titanengewand schnitt ich mir nach meinem Wuchse zu und fing, ohne weiter nachgedacht zu haben, ein Stück zu schreiben an, worin das Mißverhältnis dargestellt ist, in welches Prometheus zu dem Zeus und den neuen Göttern gerät, indem er auf eigene Hand Menschen bildet, sie durch Gunst der Minerva belebt und eine dritte Dynastie stiftet. Und wirklich hatten die jetzt regierenden Götter sich zu beschweren völlig Ursache, weil man sie als unrechtmäßig zwischen die Titanen und Menschen eingeschobene Wesen betrachten konnte. Zu dieser seltsamen Komposition gehört als Monolog jenes Gedicht, das in der deutschen Literatur bedeutend geworden, weil dadurch veranlaßt, Lessing über wichtige Punkte des Denkens und Empfindens sich gegen Jacobi erklärte."

Nicht ohne Wehmut wird man diesen Darlegungen entnehmen, daß der Greis, in dem alles klar und seraphisch geworden, dem feurigen Jüngling ins Gesicht geblickt, aber ihn nicht wieder erkannt hat.

26. August.

Von allen Dramen Goethes scheint uns „Tasso“ der Bühne den größten Widerstand zu leisten, nicht weil die Dichtung dem Theater, sondern weil der Ton des Theaters dieser Dichtung fernsteht. Das Werk, in dem die schweren und leichten Stimmungen einer Dichterseele von erlesenen Naturen geweckt, verstanden, geschont oder bekämpft werden, setzt eine Ausgeglichenheit der Darstellung voraus, die nicht nur von der Begabung der Schauspieler das Beste, sondern auch von ihrer Art das Besonderste beansprucht. Denn die fünf Gestalten des Dramas sind von solcher Tiefe und von so leuchtender Klarheit, daß der Künstler ihnen von seinem Wesen nichts geben kann, was nicht dem Wesen dieser Menschen wenigstens oberflächlich verwandt wäre. Und deswegen kann es sich ereignen, daß Darsteller, von denen jeder für sich sein Instrument beherrscht, dennoch im Zusammenspiel dies herrliche Quintett nicht zu meistern vermögen.

13. Dezember.

Vorn am Eingang zwei Bildnisse des Dichters, von immergrünem Laub umrahmt, das volle Haus reicher als sonst beleuchtet, das Publikum festlicher als sonst gekleidet, im ganzen Saal erwartungsvolle Stille, nicht das rauschende Massengespräch wie sonst — unter solch äußeren und inneren Anzeichen begann der Abend, den das Frankfurter Theater zum Andenken an Heinrich Heine vorbereitet hatte. Als der Vorhang in die Höhe ging, wurde man des Poetengrabs auf dem Montmartre ansichtig. Zu seinen Füßen ein Genius, von drei Genossinnen begleitet, überbringt dem Dichter die

Grüße der fernen Heimat. Emil Claars Prolog, von Fräulein Boch mit Empfindung gesprochen, hat ansprechende Stellen; er feiert Heine als Volksdichter und Freiheitskämpfer, und zum Schluß apostrophiert er die Lorelei, daß sie dem Dichter die Unsterblichkeit bezeuge. Die Klänge des Rheinsangs ertönen, und im Hintergrund erblickt man den Felsen mit der goldhaarigen Jungfrau, die dem toten Poeten den Lorbeer reicht.

Nach diesem einleitenden Vorwort kam Heines Drama „Ratcliff" zur Aufführung. Die Effekte, die von der Bühne herab aus „Ratcliff" ausstrahlen, sind fremdartig, in die Stimmung der „Ahnfrau" getaucht. Man wundert sich über diesen Sprung ins Gespenstische, das bei unserm Dichter später selten wieder aufsteigt und höchstens im Motiv der toten Maria anklingt. Aber war es Heine überhaupt um den romantischen Vorgang zu tun? Und wenn er die zugleich selbstlosen und selbstherrlichen Worte schrieb:

Ich und mein Name werden untergehn,
Doch dieses Lied muß ewiglich bestehn, —

konnte er sich im Ernst für einen großen Dramatiker halten? Achtundzwanzig Jahre später, als reifer Mann, von dem der Überschwang der Jugend längst abgefallen, äußert er seine Meinung über „Ratcliff" von neuem; aber er bestätigt sie nicht bloß, er kommentiert sie jetzt auch:

„Der junge Autor . . . . . spricht im „Ratcliff" eine wache, mündige Sprache und sagt unverhohlen sein letztes Wort. Dieses Wort wurde seitdem ein Losungswort, bei dessen Ruf die fahlen Gesichter des Elends wie Purpur aufschäumen und die rotbäckigen Söhne des Glücks zu Kalk erbleichen. Am Herde des ehrlichen Tom im „Ratcliff" brodelt schon die große Suppenfrage, worin jetzt tausend verdorbene Köche herumlöffeln und die täglich schäumender überkocht! Ein wunderliches Sonntagskind ist der Poet; er sieht die Eichenwälder, welche noch in der Eichel schlummern, und er hält Zwiesprache mit den Geschlechtern, die noch nicht geboren sind." —

Also das ist es, nicht die Liebe Williams zu dem Schottenmädchen mit ihren unheimlichen Nebenwirkungen, sondern der prophetische Hinweis auf jene gewaltigen Gärungserscheinungen, die unter dem Namen der „sozialen Frage“ seither über die Welt gekommen sind:

— — — — — — — Robin ist
Ein Mann, und einen Mann ergreift der Zorn,
Wenn er betrachtet, wie die Pfennigseelen,
Die Buben, oft im Überflusse schwelgen
In Samt und Seide schimmern, Austern schlürfen,
Sich in Champagner baden . . . . . .,
Im goldnen Wagen durch die Straßen rasseln
Und stolz herabsehn auf den Hungerleider,
Der mit dem letzten Hemde unterm Arm,
Langsam und seufzend nach dem Leihhaus wandert.
O seht mir doch die klugen, satten Leute,
Wie sie mit einem Walle von Gesetzen
Sich wohlverwahret gegen allen Andrang
Der schreiend überläst'gen Hungerleider!
Weh' dem, der diesen Wall durchbricht!
Bereit sind Richter, Henker, Stricke, Galgen!

Gewiß sind das furchtbare Worte in ihrer mutvollen Wahrhaftigkeit, Worte, wie sie bis dahin in Deutschland kaum noch geschrieben waren. Aber nur dem Dichter kund, verhallten sie und mußten sie verhallen, weil sie nicht wie Figaros Protestschrei mitten in einer Handlung stehen und diese erläutern, sondern weil sie in „Ratcliff“ nebenhergehen, nichts Voranstürmendes tragen, bloße Konversation sind und in Romantik ersäuft werden. So abgelöst aus dem Ganzen, wie es hier geschehen, zeigt Ratcliffs Rede wohl die tiefe Einsicht des Dichters in die treibenden Kräfte der Zeit, aber wenn uns sein Drama im Theater entgegentritt, meint er etwas anderes und meinen wir etwas anderes; das Wort gleitet vorüber, die Tat wirkt und wir verstehen einander mit Mühe.

Zum Schluß der Vorstellung gelangten Dichtungen und Lieder Heinrich Heines zum Vortrag.

Als das reiche Programm erschöpft war, konnte sich das Publikum nur schwer zum Aufbruch entschliessen; es rief und stürmte so ungestüm, daß der Schläfer im fernen Montmartre-Grabe schier davon hätte erwachen können.

Inhaltsverzeichnis

des ersten Bandes

Seite

1891

1892

1893

*



Grüße der fernen Heimat. Emil Claars Prolog, von Fräulein Boch mit Empfindung gesprochen, hat ansprechende Stellen; er feiert Heine als Volksdichter und Freiheitskämpfer, und zum Schluß apostrophiert er die Lorelei, daß sie dem Dichter die Unsterblichkeit bezeuge. Die Klänge des Rheinsangs ertönen, und im Hintergrund erblickt man den Felsen mit der goldhaarigen Jungfrau, die dem toten Poeten den Lorbeer reicht.

Nach diesem einleitenden Vorwort kam Heines Drama „Ratcliff" zur Aufführung. Die Effekte, die von der Bühne herab aus „Ratcliff" ausstrahlen, sind fremdartig, in die Stimmung der „Ahnfrau" getaucht. Man wundert sich über diesen Sprung ins Gespenstische, das bei unserm Dichter später selten wieder aufsteigt und höchstens im Motiv der toten Maria anklingt. Aber war es Heine überhaupt um den romantischen Vorgang zu tun? Und wenn er die zugleich selbstlosen und selbstherrlichen Worte schrieb:

Ich und mein Name werden untergehn,
Doch dieses Lied muß ewiglich bestehn, —

konnte er sich im Ernst für einen großen Dramatiker halten? Achtundzwanzig Jahre später, als reifer Mann, von dem der Überschwang der Jugend längst abgefallen, äußert er seine Meinung über „Ratcliff" von neuem; aber er bestätigt sie nicht bloß, er kommentiert sie jetzt auch:

„Der junge Autor ..... spricht im „Ratcliff" eine wache, mündige Sprache und sagt unverhohlen sein letztes Wort. Dieses Wort wurde seitdem ein Losungswort, bei dessen Ruf die fahlen Gesichter des Elends wie Purpur aufschäumen und die rotbäckigen Söhne des Glücks zu Kalk erbleichen. Am Herde des ehrlichen Tom im „Ratcliff" brodelt schon die große Suppenfrage, worin jetzt tausend verdorbene Köche herumlöffeln und die täglich schäumender überkocht! Ein wunderliches Sonntagskind ist der Poet; er sieht die Eichenwälder, welche noch in der Eichel schlummern, und er hält Zwiesprache mit den Geschlechtern, die noch nicht geboren sind." —

Also das ist es, nicht die Liebe Williams zu dem Schottenmädchen mit ihren unheimlichen Nebenwirkungen, sondern der prophetische Hinweis auf jene gewaltigen Gärungserscheinungen, die unter dem Namen der „sozialen Frage" seither über die Welt gekommen sind:

— — — — — — Robin ist
Ein Mann, und einen Mann ergreift der Zorn,
Wenn er betrachtet, wie die Pfennigseelen,
Die Buben, oft im Überflusse schwelgen
In Samt und Seide schimmern, Austern schlürfen,
Sich in Champagner baden . . . . . .
Im goldnen Wagen durch die Straßen rasseln
Und stolz herabsehn auf den Hungerleider,
Der mit dem letzten Hemde unterm Arm,
Langsam und seufzend nach dem Leihhaus wandert.
O seht mir doch die klugen, satten Leute,
Wie sie mit einem Walle von Gesetzen
Sich wohlverwahret gegen allen Andrang
Der schreiend überläst'gen Hungerleider!
Weh' dem, der diesen Wall durchbricht!
Bereit sind Richter, Henker, Stricke, Galgen!

Gewiß sind das furchtbare Worte in ihrer mutvollen Wahrhaftigkeit, Worte, wie sie bis dahin in Deutschland kaum noch geschrieben waren. Aber nur dem Dichter kund, verhallten sie und mußten sie verhallen, weil sie nicht wie Figaros Protestschrei mitten in einer Handlung stehen und diese erläutern, sondern weil sie in „Ratcliff" nebenhergehen, nichts Voranstürmendes tragen, bloße Konversation sind und in Romantik ersäuft werden. So abgelöst aus dem Ganzen, wie es hier geschehen, zeigt Ratcliffs Rede wohl die tiefe Einsicht des Dichters in die treibenden Kräfte der Zeit, aber wenn uns sein Drama im Theater entgegentritt, meint er etwas anderes und meinen wir etwas anderes; das Wort gleitet vorüber, die Tat wirkt und wir verstehen einander mit Mühe.

Zum Schluß der Vorstellung gelangten Dichtungen und Lieder Heinrich Heines zum Vortrag.

Als das reiche Programm erschöpft war, konnte sich das Publikum nur schwer zum Aufbruch entschliessen; es rief und stürmte so ungestüm, dass der Schläfer im fernen Montmartre-Grabe schier davon hätte erwachen können.

Inhaltsverzeichnis

des ersten Bandes

Seite

1891

1892

1893

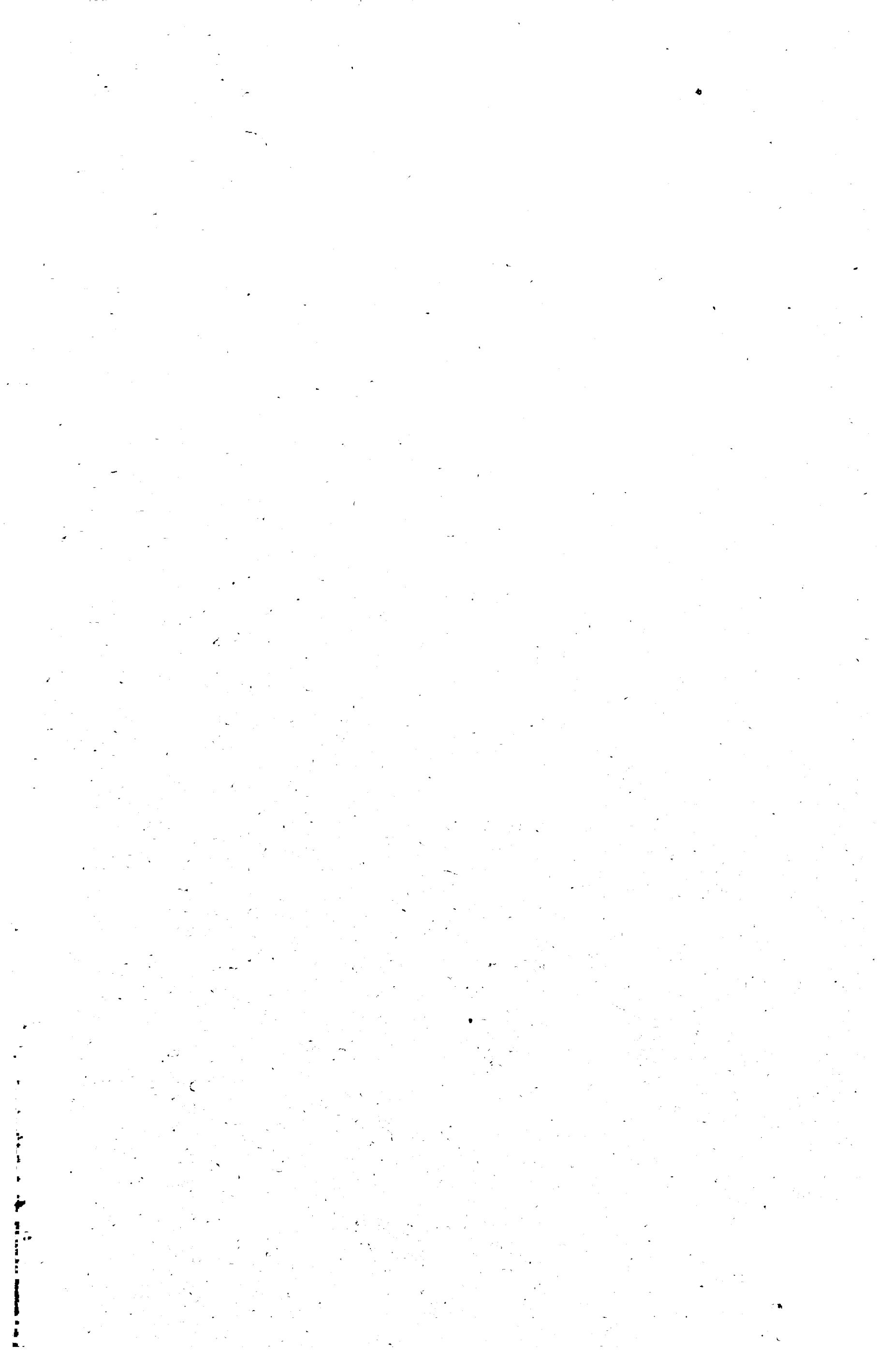
Seite

1894

1895

1896

*



Grüße der fernen Heimat. Emil Claars Prolog, von Fräulein Boch mit Empfindung gesprochen, hat ansprechende Stellen; er feiert Heine als Volksdichter und Freiheitskämpfer, und zum Schluß apostrophiert er die Lorelei, daß sie dem Dichter die Unsterblichkeit bezeuge. Die Klänge des Rheinsangs ertönen, und im Hintergrund erblickt man den Felsen mit der goldhaarigen Jungfrau, die dem toten Poeten den Lorbeer reicht.

Nach diesem einleitenden Vorwort kam Heines Drama „Ratcliff" zur Aufführung. Die Effekte, die von der Bühne herab aus „Ratcliff" ausstrahlen, sind fremdartig, in die Stimmung der „Ahnfrau" getaucht. Man wundert sich über diesen Sprung ins Gespenstische, das bei unserm Dichter später selten wieder aufsteigt und höchstens im Motiv der toten Maria anklingt. Aber war es Heine überhaupt um den romantischen Vorgang zu tun? Und wenn er die zugleich selbstlosen und selbstherrlichen Worte schrieb:

Ich und mein Name werden untergehn,
Doch dieses Lied muß ewiglich bestehn, —

konnte er sich im Ernst für einen großen Dramatiker halten? Achtundzwanzig Jahre später, als reifer Mann, von dem der Überschwang der Jugend längst abgefallen, äußert er seine Meinung über „Ratcliff" von neuem; aber er bestätigt sie nicht bloß, er kommentiert sie jetzt auch:

„Der junge Autor ..... spricht im „Ratcliff" eine wache, mündige Sprache und sagt unverhohlen sein letztes Wort. Dieses Wort wurde seitdem ein Losungswort, bei dessen Ruf die fahlen Gesichter des Elends wie Purpur aufschäumen und die rotbäckigen Söhne des Glücks zu Kalk erbleichen. Am Herde des ehrlichen Tom im „Ratcliff" brodelt schon die große Suppenfrage, worin jetzt tausend verdorbene Köche herumlöffeln und die täglich schäumender überkocht! Ein wunderliches Sonntagskind ist der Poet; er sieht die Eichenwälder, welche noch in der Eichel schlummern, und er hält Zwiesprache mit den Geschlechtern, die noch nicht geboren sind." —

Also das ist es, nicht die Liebe Williams zu dem Schottenmädchen mit ihren unheimlichen Nebenwirkungen, sondern der prophetische Hinweis auf jene gewaltigen Gärungserscheinungen, die unter dem Namen der „sozialen Frage" seither über die Welt gekommen sind:

— — — — — — — Robin ist
Ein Mann, und einen Mann ergreift der Zorn,
Wenn er betrachtet, wie die Pfennigseelen,
Die Buben, oft im Überflusse schwelgen
In Samt und Seide schimmern, Austern schlürfen,
Sich in Champagner baden . . . . . .,
Im goldnen Wagen durch die Straßen rasseln
Und stolz herabsehn auf den Hungerleider,
Der mit dem letzten Hemde unterm Arm,
Langsam und seufzend nach dem Leihhaus wandert.
O seht mir doch die klugen, satten Leute,
Wie sie mit einem Walle von Gesetzen
Sich wohlverwahret gegen allen Andrang
Der schreiend überläst'gen Hungerleider!
Weh' dem, der diesen Wall durchbricht!
Bereit sind Richter, Henker, Stricke, Galgen!

Gewiß sind das furchtbare Worte in ihrer mutvollen Wahrhaftigkeit, Worte, wie sie bis dahin in Deutschland kaum noch geschrieben waren. Aber nur dem Dichter kund, verhallten sie und mußten sie verhallen, weil sie nicht wie Figaros Protestschrei mitten in einer Handlung stehen und diese erläutern, sondern weil sie in „Ratcliff" nebenhergehen, nichts Voranstürmendes tragen, bloße Konversation sind und in Romantik ersäuft werden. So abgelöst aus dem Ganzen, wie es hier geschehen, zeigt Ratcliffs Rede wohl die tiefe Einsicht des Dichters in die treibenden Kräfte der Zeit, aber wenn uns sein Drama im Theater entgegentritt, meint er etwas anderes und meinen wir etwas anderes; das Wort gleitet vorüber, die Tat wirkt und wir verstehen einander mit Mühe.

Zum Schluß der Vorstellung gelangten Dichtungen und Lieder Heinrich Heines zum Vortrag.

Als das reiche Programm erschöpft war, konnte sich das Publikum nur schwer zum Aufbruch entschließen; es rief und stürmte so ungestüm, daß der Schläfer im fernen Montmartre-Grabe schier davon hätte erwachen können.

Inhaltsverzeichnis

des ersten Bandes

1894

1895

1896

*



Buchdruckerei Noitzsch, Albert Schulze, Noitzsch.

